EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE E VARIETA

VOLUME VI.°

ISTITUTO ITALIANO
D' ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME VI.°

EMPORIUM
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE E VARIETÀ
LUGLIO
1897
DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

VOLUME VII
Num. 31

EMPORIUM

BERGAMO
Luglio 1897

CONTIENE:

GUSTAVO MAX STEVENS — ANNUNCIAZIONE (DETTAGLIO): TESTA DELL'ANGELO.

EMPORIUM

Vol. VI. LUGLIO 1897 N. 31

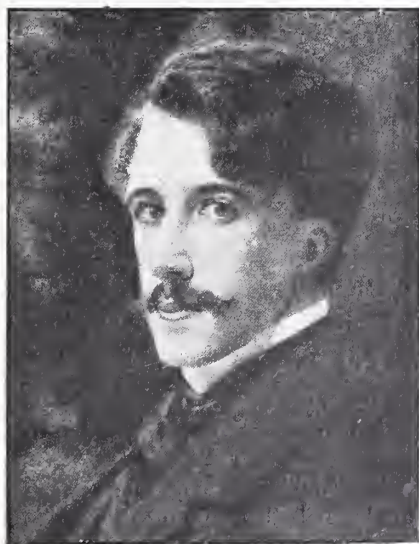
ARTISTI CONTEMPORANEI: GUSTAVO MAX STEVENS.

A qualche decina d'anni, sotto la influenza combinata della scuola moderna inglese e dei due grandi pittori francesi di questa fine di secolo, Gustavo Moreau e Puvis de Chavanne, la pittura nel Belgio è entrata in uno interessante e fecondo periodo di rinascimento.

Sino a tale epoca, i pittori del nostro paese avevano preferito attenersi alla fedele riproduzione della natura, apportandovi tutte le cure meticolose dei piccoli maestri olandesi e tutta la potenza di colore trasmessa loro da Rubens e dai suoi discepoli. Il colore, in fatti, e il Taine lo ha ammirabilmente dimostrato nella sua *Filosofia dell'Arte*, sembra connaturato ed insito nelle popolazioni che vivono in climi umidi, in paesi nei quali l'aria pregna continuamente di vapori non lascia più agli oggetti che dei contorni tremoli e vaghi, le forme riescono indistinte e mutevoli e sono soltanto percettibili le macchie dei colori. È una tale influenza dell'ambiente che ha creato le due scuole dei migliori coloristi: la scuola veneziana e la scuola fiaminga.

Disgraziatamente i pittori del nostro paese s'erano troppo esclusivamente limitati a svolgere questo dono del colorito, ch'essi naturalmente posseggono, lasciandosi trascinare a non più intravedere che il lato positivo e materiale della natura, dappoichè altra caratteristica dello spirito belga sia appunto l'inettezza all'astrazione filosofica, la platealità del pensiero.

E la riunione di questi due elementi che ci procacciò la numerosa pleiade di piccoli pittori di genere, di paese, di animali, di natura morta, di intime e spiritose scenucce. Parecchi tra di loro non mancavano punto di talento. Al contrario! Contavano anzi nelle loro file alcuni artisti più che padroni dell'arte loro. Ma tutti peccavano gravemente ad un modo per la mancanza di idealità e la negligenza della grande composizione.

Di più s'è manifestata una importante reazione. Quelli tra i nostri giovani pittori che sono stati a

Auto-ritratto di Gustavo Max Stevens.

G. Max Stevens — *Ritratto* di suo figlio.

lavorare all'estero, e specialmente in Inghilterra e in Francia, ne hanno riportato quel gusto di un'arte superiore, filosofica, sintetica e generica, che fu sempre quello di tutti i grandi artisti così dell'antichità come dei tempi moderni.

Gustavo Max Stevens è uno dei giovani pittori che ha maggiormente concorso al rinascimento idealistico della pittura nel Belgio.

Entrò giovanissimo all' Accademia di disegno dove ebbe a maestro Portaels e dove rimase quattro anni, in capo ai quali ottenne la medaglia d'oro dello stesso studio Portaels. Nel 1889, andò a lavorare a Parigi negli studi di Cormon e di Raffaele Collin. Nel 1890 espose nel Salone triennale di Bruxelles un ritratto che fu molto ammirato. Nel 1894 inviò a Parigi, al Salone di marzo, un altro ritratto, ma di fantasia, intitolato *Fleur de lys*, che qui riproduciamo. Due anni dopo, esponeva a Londra, nella New Gallery, il *Ratto d'Andromeda*, che vi fu apprezzatissimo. Finalmente, quest'anno, ha esposto a Parigi nel Salone della Rosa+Croce la sua *Annunciazione*, ultima delle sue composizioni.

Nel frattempo, ogni anno, egli esponeva le ultime sue tele al *Sillon*, uno de' circoli dei

G. Max Stevens — *Ritratto* della Signorina de S. de L.

giovani pittori tra i più interessanti che abbiamo a Bruxelles e pubblicava le sue tre litografie per *Là-bas*, il celebre romanzo di J. K. Huysmans.

Dato questo rapido cenno biografico-artistico, assumiamo in esame l'opera di Gustavo Max Stevens, cominciandone lo studio, col separare ben distintamente due cose: il mestiere, e la composizione; separazione che ci riescirà tanto più facile in quanto lo stesso Stevens l'abbia fatta nell'opera sua.

Egli esordì con dei ritratti e attualmente pure ne fa del continuo, per impadronirsi in modo assoluto di tutte le finezze di tocco e di colore, che gli sono indispensabili per le sue grandi composizioni. Nel genere, è facile notare la differenza e il progresso, comparando uno dei suoi primi ritratti, *Fleur de lys*, a due de' suoi ul-

G. Max Stevens — *Il Moro* (Le Mûrier).

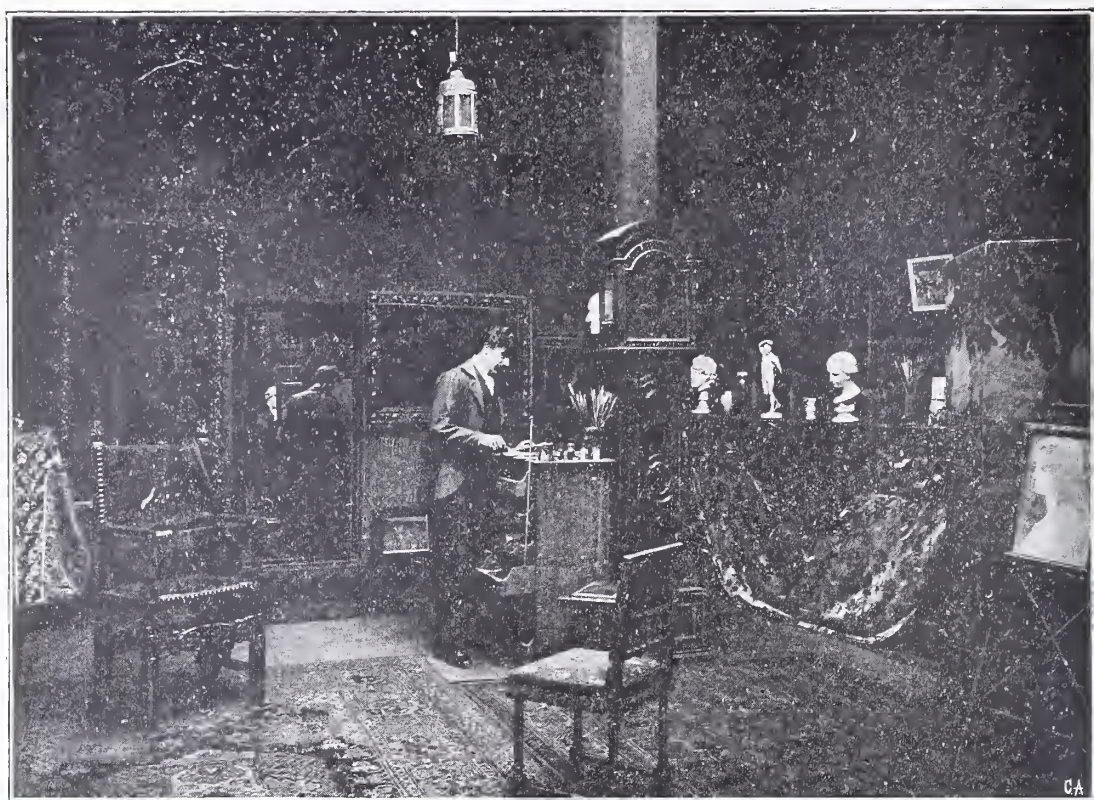
timi, quello della signorina di S. di L. e quello del proprio figliuolo. Subito si scorge come in questi la composizione è più seria, il personaggio meglio incorniciato, il disegno più solido e semplice, il fondo più sobrio senza essere bituminoso, e il colorito più consistente. Ed una delle principali sue qualità, che la fotografia non può rendere, è la stupenda armonia dei colori. Certo che questi non hanno sempre la vivacità di toni, lo spagliettio rutilante e l'intenso colore di quelli dei veri coloristi fiaminghi; ma, in compenso, quale armonia dolce, gradevole, facile e graziosa! L'uso frequente di toni uniti indica, quanto al colore, l'influenza inglese del Burne-Jones e de' suoi allievi. Ma il temperamento di G. M. Stevens, formatosi alla scuola dei maestri fiaminghi, addestrato al colore in un paese, la cui umida atmosfera dà ai diversi toni tanta varietà ed un riscintillio infinito, ha saputo correggere ciò che una tale

G. Max Stevens — *Fiore di giglio.*

influenza potesse avere di eccessivo. Il colorito è rimasto fiamingo, ma semplificandosi assai, come una orchestra, cui si fossero tolti gli ottoni, per lasciar dominare la dolcezza dei violini e degli oboi.

Riguardo al disegno e al chiaroscuro, sono da ammirarsi le tre litografie eseguite da G. M. Stevens pel romanzo di J. K. Huysmans : *Làbas.* Il romanziere, in un notevole suo passo, evocava l'aspetto misterioso, grandioso c terribile offerto dallo interno di un campanile, col molteplice incrocio delle grosse travi di legno che reggono enormi campane, immote e cupe. Stevens è pervenuto a rendere egregiamente il pensiero di Huysmans. Quelle campane, quelle travi architettate in modo sì bizzarro e fantastico, sono di un grandissimo effetto; la luce vi è sparsa con molta arte e con tutta la varietà di toni di un vero colorista. A tale proposito, non tornerà inutile il leggere il seguente brano

G. MAX STEVENS — LA LIBERAZIONE D'ANDROMEDA.

G. MAX STEVENS — L'ANNUNCIAZIONE.

Interno dello studio di G. Max Stevens.

di una lettera di ringraziamento diretta allo Stevens dallo stesso Huysmans: " È un vero piacere il vedere illustrata così originalmente la propria prosa. I vostri madieri foggiati ad X sono stupendi e situati in modo grandioso e impressionante. V'ha un non so che di enorme e di fantastico nel realismo delle vostre litografie, che assegna loro un posto eccezionale. E come è ben resa la sensazione che si prova trovandosi in quella straordinaria località, che è l'interno di un campanile (dicembre 1895). „

La lode dell'Huysmans è tra le più caratteristiche, poichè mostra esattamente la pieghevolezza dell'esecuzione e la forza della concezione, che costituiscono appunto il talento di G. M. Stevens. Certo che questa supera di assai la prima in perfezione ed originalità; ma ove si consideri l'età dell'artista, ventisei anni, e i progressi già da lui compiuti, si può, a giusto titolo, crediamo, sperare ch'egli debba occupare un posto altissimo tra i primi pittori dell'epoca nostra.

La composizione delle opere di Stevens è delle più curiose: egli possiede insitamente e naturalmente il dono d' incorniciare il proprio soggetto, d' " impaginarlo „ per servirmi di una voce tolta a prestito dall'arte tipografica. Si veda in proposito il suo *Ratto di Andromeda* e la sua *Annunciazione:* l'interessante soggetto del quadro ha fornito le dimensioni della tela; esso raggiunge la cornice in ogni sua parte; nulla serve di riempitivo; non un accessorio inutile e che richiami troppo l'attenzione.

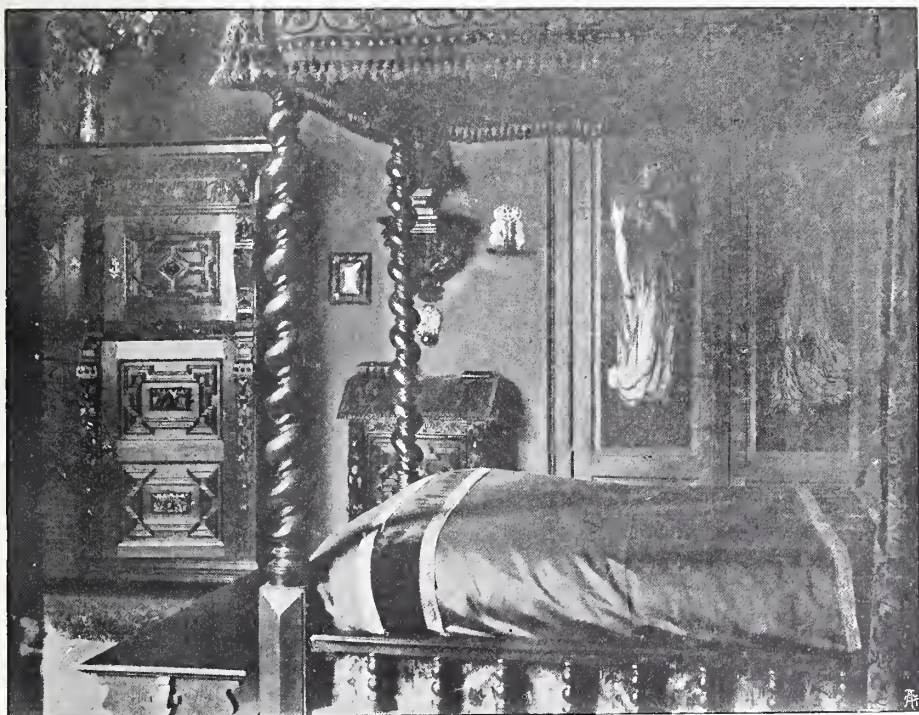
Nel *Ratto d'Andromeda*, comunque il posto

sia quasi tutto occupato dai personaggi, il paesaggio ha pur sempre una profondità sorprendente, grazie alla prospettiva delle rocce e alle nubi luminose del cielo.

Nell'*Annunciazione*, tutte le linee della composizione convergono verso il personaggio della Vergine. Quale equilibrio di colori tra i fiori del giardino, la veste fiorita dell'angelo, il pavone e l'arancio da una parte e quell'interno profondo, luminoso e incantevole, ricordante con tanta poesia quelli che diedero tanta riputazione e tanta gloria a Pieter de Hooghe!

Non so quale sarà il venturo grande quadro di G. M. Stevens, nè verso quale maestro si volgeranno le sue preferenze; ma, dalle sue ultime tele, dalla felice miscela che s'è formata in lui delle influenze fiaminghe, inglesi e italiane, dai requisiti che in lui è stato possibile discernere e dal senso verso cui dirige i suoi sforzi; possiamo affermare, senza temerità, che egli è chiamato a occupare un alto posto tra i pittori belgi contemporanei e che l'arte sua concorre possentemente a rialzare, a nobilitare, a idealizzare la pittura nel Belgio.

Robert Cantel.

Maggio 1897.

G. Max Stevens — Arte applicata - Ricostituzione di mobiglio antico - Pannello in Pirografia.

Filippo Carcano — Visione: Cristo che bacia l'umanità

ARTE CONTEMPORANEA.

ESPOSIZIONE TRIENNALE DI BELLE ARTI DELL'ACCADEMIA DI BRERA (1897)

(RIMEMBRANZE)

'ESPOSIZIONE dell'Accademia si è chiusa; con essa ebbero termine le riviste dei critici ed è venuta l'ora di domandare a noi stessi quali reminiscenze, quali impressioni ne rimangono nel nostro pensiero, nell'animo nostro.

Io credo che per rispondere a questa domanda si debba far astrazione per un momento dalle riviste dei critici d'arte. Queste avranno catalogato, descritto, per l'avvenire, dal più al meno tutte le opere di vero valore artistico e soprattutto tecnico, e potranno servire forse fra molti e molti anni come cronache, come materiali per la storia dell' arte regionale e per storia della critica; ma in esse non si troveranno le impressioni del gran pubblico, le sue preferenze, ed emozioni, ed i pensieri che hanno suscitato in lui.

È adunque di queste impressioni e pensieri che oggi vorrei dir qualche cosa; desidero spogliarmi di ogni preoccupazione di critico, di ogni considerazione sul valore tecnico, e fermarmi e discorrere come faceva la maggioranza di quanti visitavano l'esposizione.

L'arte non è fatta soltanto per i critici, per gli artisti, per gli intelligenti o specialisti; anzi

Longoni — Le tre Marie (dettaglio).

Carlo Cressin — " Et prope et procul ,,.

è fatta per tutti, è lo specchio delle condizioni, della cultura e dell'animo della società.

Ebbene, il pubblico che accorre alle esposizioni non viene sempre per istruirsi, per applicare con serio, freddo sussiego ciò che ha letto nelle riviste critiche; viene assai più per godere, per compiacere gli occhi e per provare delle emozioni.

Longoni — Le tre Marie (dettaglio).

Si fanno le esposizioni nelle epoche più belle dell'anno perchè il movimento della città, il passaggio dei forestieri è maggiore: ma a rigor di buon senso si dovrebbe farle nelle stagioni in cui la natura non è ancora o non è più sorridente. Perchè mai il pubblico deve andar a rinchiudersi in sale polverose e soffocanti per veder sulla tela le bellezze della natura, quando al di fuori la natura stessa è così bella? Tant'è vero che nelle domeniche di Maggio, quando il tempo era bello, i visitatori della esposizione furono pochi: tutte le persone che avevan potuto andar fuori di città o recarsi al parco, ai giardini, dell'esposizione non si erano punto ricordate.

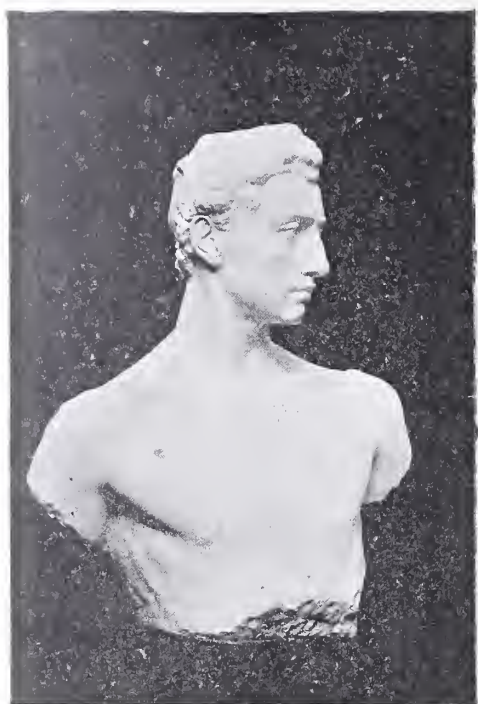
***

Chiudiamo adunque gli occhi, rivediamo col pensiero le sale, ricominciamone il giro: in noi non si ridesterà il ricordo che di opere che ci piacquero o ci interessarono e furon per lo più quelle che ci fecero provare emozioni, le opere in cui l'artista impresse il sentimento proprio

Stefano Bersani — L'Antro.

Leonardo Bazzaro — Pace ai naufraghi.

Filippo Carcano — Il Ghiacciaio di Cambrena.

Emilio Gola — In Brianza.

Luigi Secchi — Frammento.

Antonio Carminati — Monumento di Mons. Calabiana

Domenico Trentacoste — Figura per monumento funerario.

Cav. Luigi Steffani — Marea montante (Mare del Nord).

Giovanni Mayer — Lutto.

che non è che una parcella del sentimento di tutti. [1]

Pur troppo quaggiù si soffre più che si goda e del dolore ci rammentiamo assai più che del piacere e della contentezza: non dobbiamo quindi meravigliarci se le opere di sentimento mesto sono le più numerose. Ma opere di sentimento melanconico, direi melodico, e di sentimento dolce, grazioso, ce n'erano pure.

Nel gran salone del piano superiore sono ritornato di frequente a far lunghe conversazioni senza parole colla signora adagiata in un divano dinanzi al caminetto, abbandonata tutta intera al suo pensiero, alle ansie del timore e della speranza. Molti artisti amici del pittore Cressini, vennero a complimentarlo pel buon ritratto della sua signora; molte signore che la conoscono protestavano invece che la rassomiglianza non c' era affatto.

Il Cressini in questo quadro che intitolò *et prope et procul* non aveva voluto fare il ritratto della propria signora: ma occorrendogli, per esprimere ciò ch'egli sentiva, un tipo di signora dal pensiero, dall'animo delicato e fine, si ispirò alla sua compagna.

È una giovane vedova, elegante, sensibile, che ha l'esistenza vuota, interrotta, perchè il filo della vita d'affetto è stato spezzato: ma pure sta per ricongiungersi di nuovo. Chi aspira al suo cuore ed alla sua mano, le ha parlato, le ha sussurrato all'orecchio dolci armonie e si è allontanato; la sorte non è ancora decisa:

[1] Quasi tutte le illustrazioni sono prese da fotografie favorite da un dilettante che è un vero maestro, il gentilissimo avvocato Branca.

Enrico Butti — Statua di uno dei trecento della Compagnia della Morte.
Figura principale del progetto del monumento commemorativo della Battaglia di Legnano.

tutto dipende da lei. E lei non si è accorta che la notte è venuta: dalla finestra non penetra più che fioca luce, l' oscurità invade il salotto, la fiamma del camino rimane sola ad illuminare il viso della bella vedovina: chi l' ama è già lontano, ma è ancor tutto nel suo cuore, nell'animo suo ed il problema *to be or not to be* l'assorbe tutta intera.

La stessa finezza sottile, delicatissima di sentire ha ispirato il signor Amerino Cagnoni nel suo pastello *Rêverie*, che era nel primo salotto a sinistra, vicino al quadro del Carcano. Una signora giovane, sensibile, dall'aspetto grazioso, gentile, di un pallore piacevole, vaga col pensiero in visioni poetiche alle quali si abbandona con dolce indolenza. Diventa visione la pittura stessa e sentiamo che, avendola in casa nostra, dinanzi ai nostri occhi, non ci stancheremmo di vederla e di sognare con essa.

Un senso di poesia elegiaca ridesta invece in noi quella figura ingenua e piena di robustezza e candore che il Laurenti chiamò *lilium candidum* ed accanto alla quale dipinse appunto l'emblema del candido giglio. Qui permettetemi di rompere la promessa data, di ricordare che in questo pastello abbiamo l'arte vigorosa, padrona di sè, capace di esprimere pienamente la poesia la più pura e la più ideale.

Nell'altro suo dipinto *la via aspra*, il Laurenti ci conduce fra le creazioni di sentimento

malinconico. Egli riesce a commuoverci, ad intenerirci per quella giovane madre che sale una via aspra e ripida, battuta dal vento, stringendosi al seno la sua creatura che essa protegge con tanta tenerezza. Non è un quadro simbolico? Non è l'espressione delle pene e delle ansie di tutte le madri?

Enrico Crespi — Ubertosa.

Le orfane del Mentessi che avevamo già ammirato a Torino, ci fanno sempre pensare mestamente ma con poesia.

Tal' altra volta la malinconia è priva di ogni poesia, di ogni idealità, ma se è attinta alle vere sofferenze della vita, se è unita all'angoscia di un affetto profondo e sincero, alla sua volta ci amareggia profondamente, ci commove, desta in noi pietà e ci rende migliori.

Un artista poco o punto conosciuto, il Ghittoni, che aveva il suo quadro esposto molto in alto, in un angolo della prima sala, ha commosso, impietosito quanti si sono trattenuti a guardarlo. *Triste addio.* Ah sì, un ben triste addio! Una madre di famiglia caduta ammalata, forse di una lunga e lenta malattia cagionata dai patimenti e dalle sofferenze di una vita di stenti, sta per essere ricoverata all' ospedale. Giù in strada, il biroccino l'aspetta; il marito con muto dolore l' aiuta ad escir dall' uscio di casa per scender la scaletta ed essa appoggia la mano scarna sullo stipite. Nell'interno, attorno alla vuota sedia col misero cuscino su cui sedeva, vicino al desco dove per tutto desinare c' è una mezza polenta, sono rimasti i due figli e la ragazza. Questa è caduta sopraffatta dalla sua sventura; il ragazzo più grandicello piange

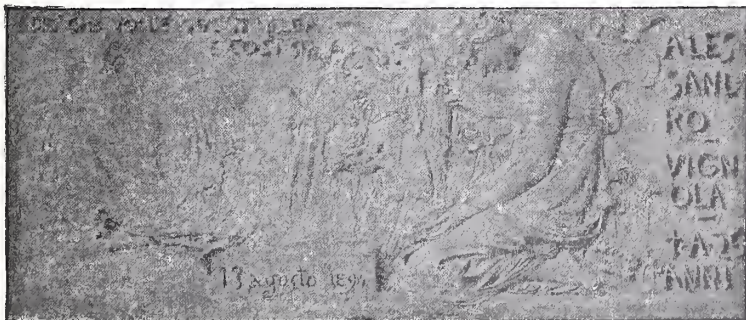
coprendosi il viso, il più giovane è impietrito, comprende che coll' allontanarsi della mamma, s'allontana l'amore, il genio benefico della casa. Poveri bambini, pover' uomo, voi siete poveri, ma quanto siete mai ricchi di ciò che forma la più grande ricchezza dell'uomo: la bontà, l'amore sincero e disinteressato!

L'artista che sente profondamente e riesce a trasfondere nell'osservatore tutta la sua passione, tutta la sua emozione consegue una grande vittoria. In teatro applaudiamo fragorosamente, anzi con barbaro schiammazzo, gli artisti comici che ci danno la piena illusione delle passioni e delle idealità umane. Forse quel mezzo clamoroso sfoga d' un tratto l' approvazione della fugace rappresentazione. All'incontro la rappresentazione affidata al marmo od alla tela strappa soltanto approvazioni, lodi, entusiasmi silenziosi, pacati, ma di lunga, indefinita durata. Io credo che le tre Marie a' piedi del crocifisso del Longoni rimarranno impresse per gran tempo nelle anime sensibili. Vi ricordate come erano espressi con ben distinto diverso carattere il dolore e lo spasimo in ciascuna delle tre Marie? Vi ricordate l'appassionata Maddalena buttatasi a terra; l'altra Maria che congiunte le mani sul petto e col corpo proteso innanzi, darebbe tutta sè stessa pur di diminuire le sofferenze fisiche del Redentore; mentre la terza Maria, vinta, sopraffatta, è rapita nell'estasi del sacrificio divino?

Leonardo Bistolfi — La sposa della morte.

Altri dipinti commovevano ma con energia più intensa, come quello del Bazzaro, *Pace ai naufraghi*, che è l'epilogo muto ed infinito della vita marinaresca; altri colpivano le masse con tetro spettacolo, come *l'antro* del Bersani o *l'alba dell'operaio* del Sottocornola.

Nella galleria della scultura le opere che facevano pensare e provare emozioni, oltre a quelle che destavano l'ammirazione (come la statua del Butti ed il busto del Secchi), non erano poche, ma colpivano meno, essendo sopraffatte da quelle ispirate a spasimi ed al terrore di crudeli visioni.

Nel bassorilievo delle *Spose della morte* e nella placca in bronzo *per la tomba di un giovane poeta*, il Bistolfi si era ispirato ad un sentimento fine e delicato come quello dei pittori Cressini e Mentessi. Il Carminati nella figura giacente di Monsignor Calabiana, aveva personificata l'austerità imponente della morte congiunta ad una alta

Leonardo Bistolfi — Lapide sepolcrale in bronzo per la tomba di un giovane poeta.

potenza della individualità, sì da imprimere realmente il ricordo sublime dell'insigne prelato.

Il Trentacoste invece non vide nella morte che l'aspetto poetico: la sua *Ofelia* conserva tutta la fragranza e dolcezza del fiore di loto che galleggia a fior d'acqua. Nella figura femminile per monumento funerario sentì il dramma del dolore, però lo vestì di forme così belle, delicate, e di tanta distinzione, da farci dimenticare l'idea della morte e rapirci tutti interi nell' estasi della bellezza artistica.

Anche i dolori della vita giornaliera si rispecchiavano in gruppi e figure plastiche: la *Cucitrice* del Laforet, esprimeva tutta la vita di sacrificio di una povera lavoratrice; il *Lutto* del Mayer faceva spuntare una lagrima alle anime sensibili, tanta era la verità, la naturalezza del dolore così umano di quelle due orfane.

***

E per la gioia del vivere, per le rappresentazioni pure e semplici della natura c'era posto nella Triennale? Certo che alcuni pittori ve lo fecero trovare: ma non furono molti perchè è più difficile, bisogna elevarsi ad un altro grado di sensibilità dell'animo e possedere una tecnica veramente superiore per poter commuovere collo spettacolo della natura.

Il Carcano, che mercè la potenza della sua tecnica seppe rendere tutto il suo pensiero nella visione di Cristo che bacia l'umanità, opera che da sola dovrebbe formare argomento di una lunga conversazione, tanta è la sua importanza, non fu meno grande e potente nel suo quadro *il Ghiacciaio di Cambrena.*

Non credo di esagerare ricordando quest'opera come la più forte, la più riescita di tutta l' esposizione assieme alla statua del Butti ed al frammento del Secchi. Fu un vero trionfo della padronanza della tecnica che fermò sulla tela tutta la poesia silenziosa e sublime dell'alta montagna, quella poesia che conoscono soltanto quelli che da soli, assolutamente soli, passarono delle ore sopra una cima elevata, a non meno di due mila metri sul livello del mare.

Un allievo del Carcano, che oggi è un artista fatto, il Carozzi, espresse invece tutto il mistero del far della notte in una via solitaria di Chioggia; il Tommasi Adolfo tutta la malinconia dell'autunno nella Toscana; il Todeschini i vigorosi contrasti del paesaggio della Riviera ligure; il Belloni la sublimità del mare agitato; il Calderini la poesia di un tramonto di aprile e tutti superò il Gola col suo placido e sorridente cantuccio della Brianza e più ancora colla sua procace lavandaia, che ben esprime tutta la gioia della vita in un essere sano e bello.

Giulio Carotti.

Emilio Gola — Lavandaia (dintorni di Milano).

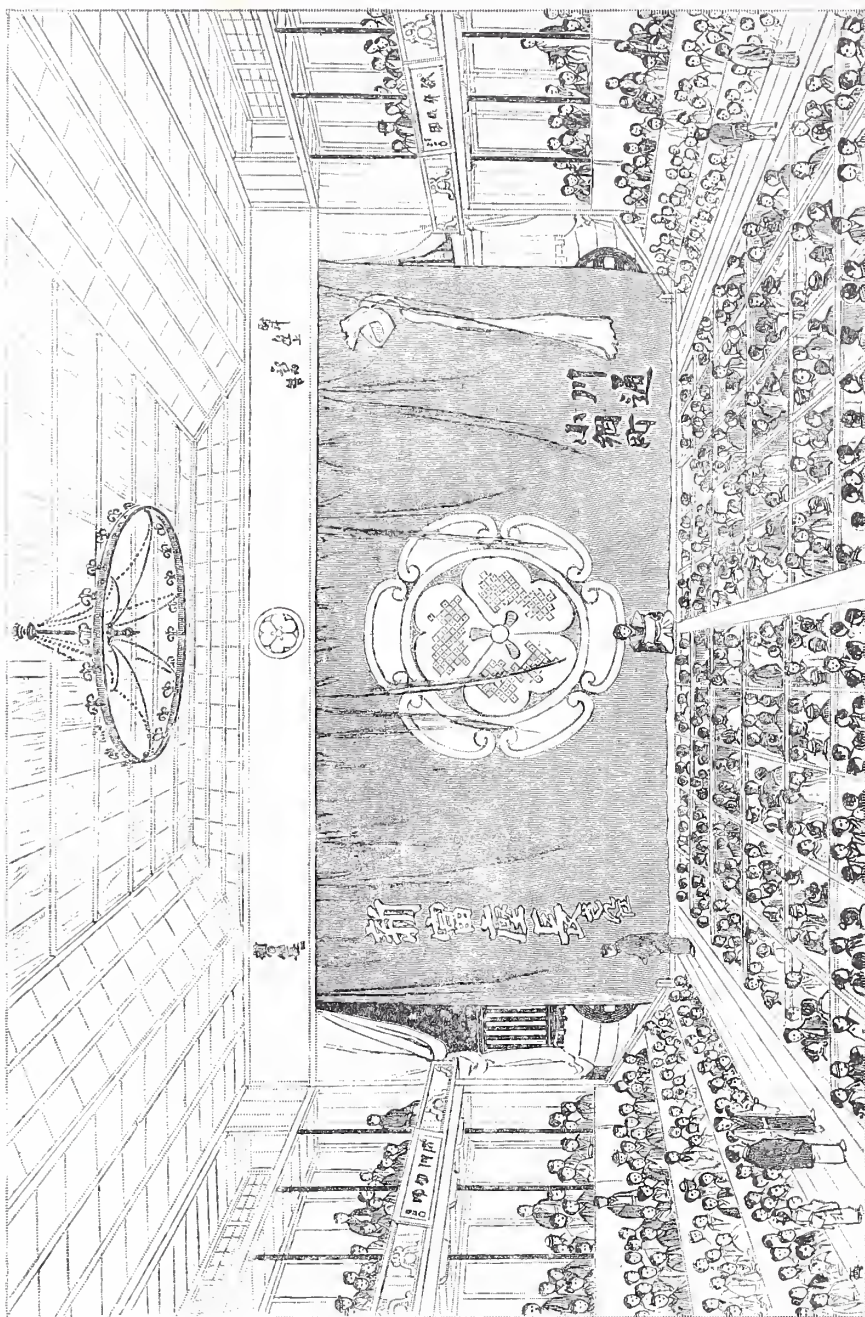
TEATRO GIAPPONESE.

IL divario enorme che corre tra gli spettacoli teatrali del Giappone e quelli in uso tra noi, ci consiglia a riassumere liberamente uno interessante articolo del giapponese T. J. Nakagawa, apparso nel *Scribner's Magazine*.

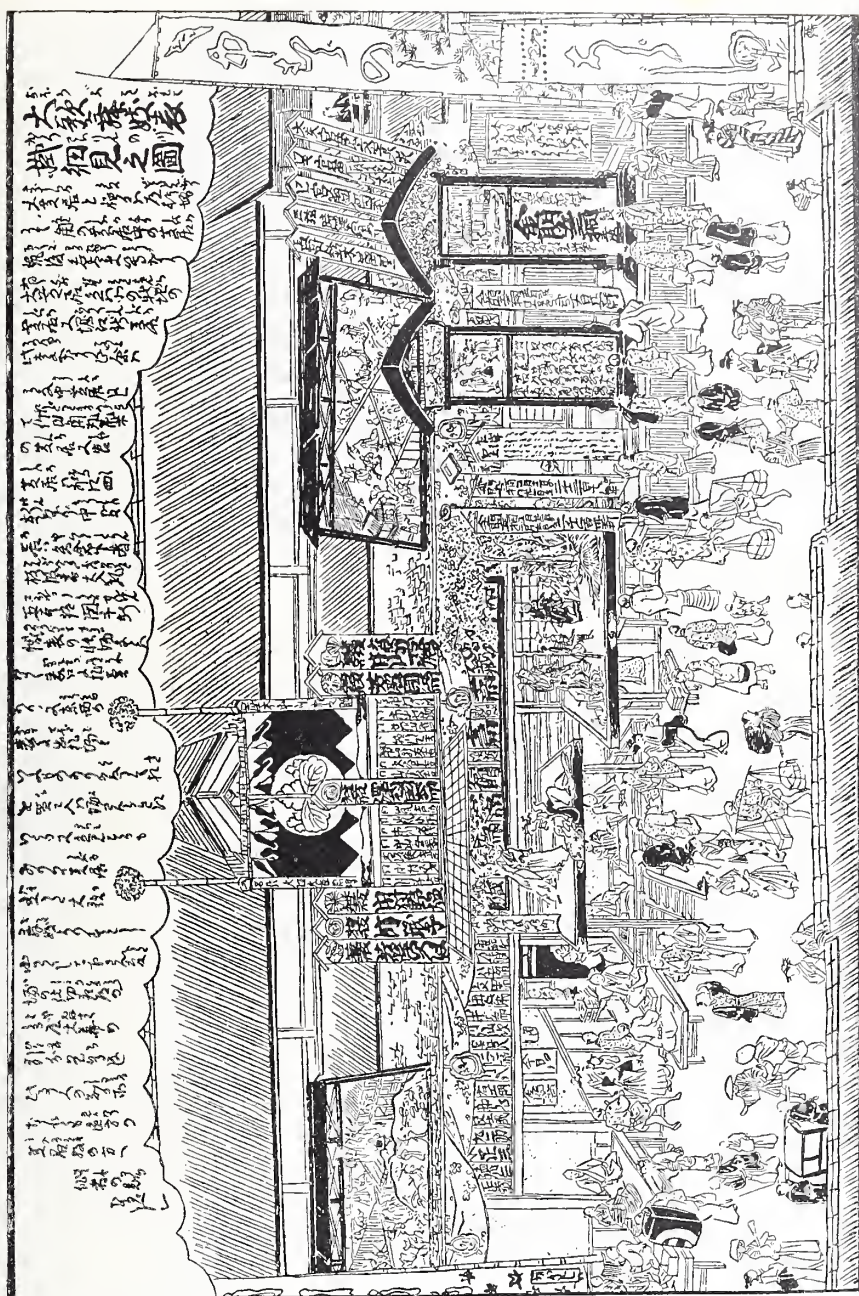
Nel Giappone, l'origine del teatro è recente, quantunque, alla maniera stessa che il nostro si ricollega con le rappresentazioni sacre, o misteri medioevali, esso proceda in qualche modo dalla grandiosa e solenne festa del *Sarugaku*, o *No*, come attualmente si chiama, festa risalente al secolo XIII e riservata all'aristocrazia, nella quale gli attori mascherati eseguiscono passi in misura con accompagnamento di una orchestrina rudimentale e di cori.

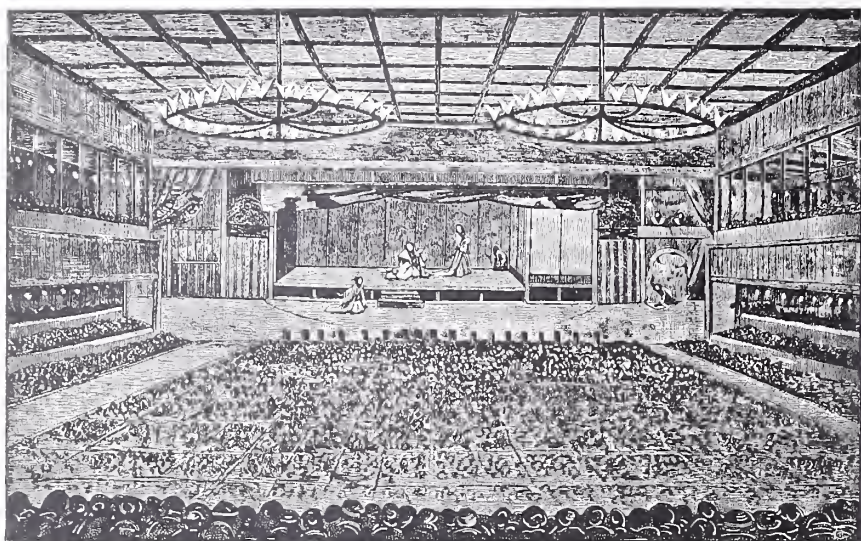
Nel 1603, a Kioto, l'antica capitale giapponese, entro uno steccato all'aria aperta formato da ricinti di bambù e di canne, una compagnia di danzatrici girovaghe iniziava una specie di ballo, ad uso spettacolo coreografico. Esse furono altresì in vari luoghi dei distretti di Gojio e di Gihon, come pure nel *kawara* (letto asciutto) del fiume Kawo, il quale, per secoli, rimase destinato a pubblici divertimenti; tanto che, come tra noi gli attori si chiamarono a lungo: istrioni; da quel luogo, nel Giappone, presero nome di *mendicanti del kawara*.

Tali spettacoli primitivi si conobbero con la denominazione di *O-Kuni-Kabuki*, ossia: danza di O-Kuni, questo essendo il nome del conduttore della compagnia, e tanto fu il favore col quale vennero accolti, che, in breve, si diffusero per molte altre grandi città dello impero e si stabilirono in modo permanente ad Osaka e a Yeddo, talchè, verso la metà del sec. XVII, si erano spinti sino alle più remote regioni del paese. Ma, al momento stesso del loro apogeo, prevalse il persuadimento che essi tornassero dannosi alla pubblica morale, onde il Governo di Shogun emanò ordini severissimi, vietando dapprima vi prendessero parte ballerine e poi persino l'esercizio di una tale professione. Ma piovvero d'ogni parte le proteste contro un simile divieto, che toglieva a tante persone il mezzo di sussistenza, per cui si dovette venire a più miti consigli e concedere la riapertura di quegli spettacoli, a condizione soltanto che le donne fossero sostituite da uomini. Si piombò per tal modo, come tra noi, nel bel mezzo del secolo XVI, in seguito alle inibizioni papali, e, da ciò, il teatro giapponese prese un nuovo indirizzo. Sino a che le rappresentazioni erano rimaste affidate a sole donne, il campo loro aveva dovuto necessariamente restringersi a pochi, per quanto splendidi e pomposi, divertimenti: passate, invece, nel dominio dell'altro sesso, si fecero tutti gli sforzi per migliorarle e

Sarugaku, ovvero *No* — (Forma primitiva di rappresentazione drammatica giapponese, stabilita nel Sec. XIII. Da un' incisione giapponese).

Leggendo il programma prima di alzare il sipario.
(La " via dei fiori ", a destra e a sinistra sulla quale stanno alcuni spettatori. Da un disegno di Tankei).

dar loro una tanto maggiore importanza. La monotonia delle danze e dei canti venne rotta, con la intromissione nel *No* o *Sarugaku*, di fantastiche ed umoristiche rappresentazioni ed, in seguito, anche con tentativi di riproduzione, più o meno esatta, di storiche tradizioni popolari. Erano saggi troppo embrionali e rasentanti persino il grottesco, che non avevano però alcun valore artistico; ma, da essi, provennero gradatamente rappresentazioni aventi uno schietto carattere drammatico.

Col finire del secolo XVIII, Osaka era divenuta la sede del dramma nazionale. Là convenivano quanti aspiravano ad entrare nell'arte,

L'esterno d'un teatro giapponese. Da un' incisione del Nen-dai-ki).

nè alcun artista poteva argomentarsi di farsi largo nella propria carriera, senza dimostrare d'essersi sperimentato su quelle scene e di seguirne la scuola. Il primato di Osaka durò, senza contrasti, sino a che, nel 1868, alla ristaurazione del governo imperiale, la sede delle pubbliche amministrazioni venne trasferita a Tokio, a circa 300 miglia di distanza. Anche il teatro necessariamente vi si trasferì e, nell'ultimo ventennio, tanto da parte de' conduttori di teatro come degli artisti, nulla si pretermise per dargli rilievo e lustro. Ad Osaka esistono sempre compagnie di vaglia, le quali, in certi particolari, possono rivaleggiare trionfalmente con quelle

L'interno del teatro Shintomi a Tokio.
(Da un disegno fatto per questo articolo dall'artista giapponese Kiyokichi).

della nuova metropoli; ma il consenso generale si è ormai pronunciato in favore della scuola di Tokio. Nella massima parte dei teatri di provincia, compreso quello di Kioto, non si assiste più che a strane rappresentazioni e pomposi spettacoli, un tempo applauditissimi, ma ora eseguiti da attori girovaghi e di nessun merito. Nè quelli della capitale, ove non sia per rarissima eccezione, si lasciano indurre a prendervi parte. Ond'è che Nakagawa, per dare un concetto del teatro giapponese, si limita a descrivere ciò che offrono di più rimarchevole le scene di Tokio.

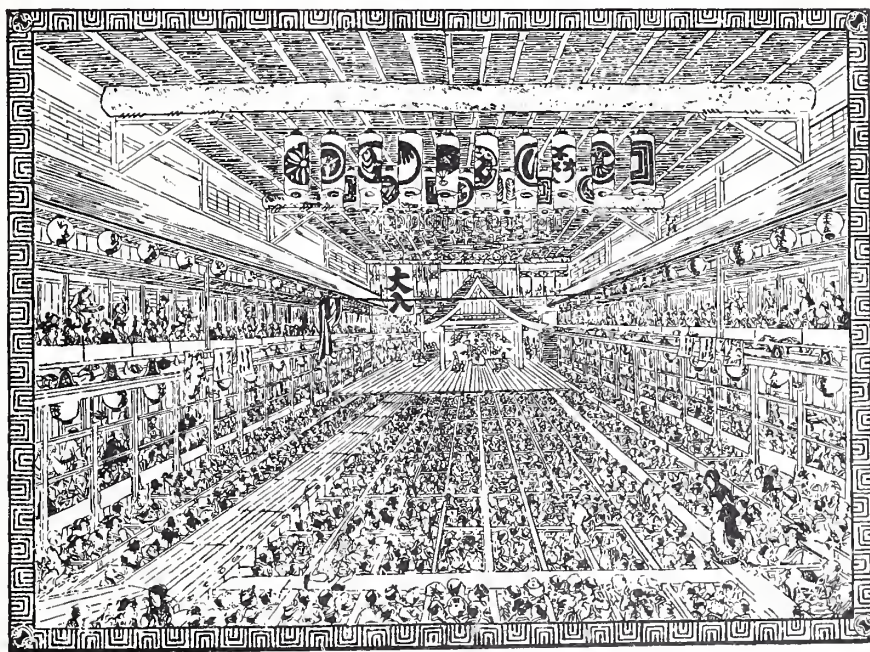
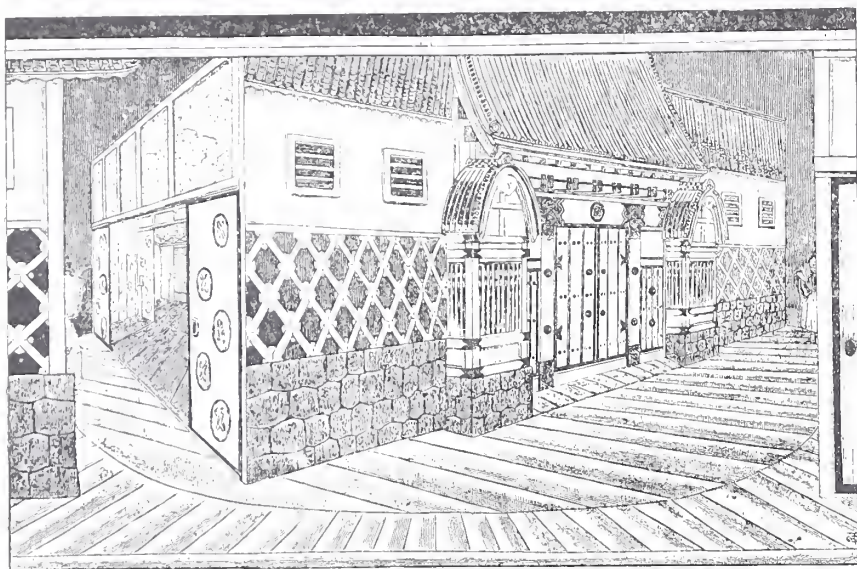
Egli confessa, innanzi tutto, che, quanto a scenari ed apparecchi scenici, affidati generalmente a pittori e macchinisti di non grande capacità, non si sta troppo bene. Così dicasi della illuminazione non mai regolata in guisa da produrre le necessarie gradazioni di chiaroscuro. Ora è un anno, per altro, si tentarono a mo' di esperimento nel teatro Shintomi, le luci colorate, ma senza conseguirne de' buoni risultati. Non consta, insomma, che, da mezzo secolo a questa parte, si siano fatti molti sforzi per migliorare ciò che si riferisce allo scenico allestimento. Adesso soltanto si comincia a pensarvi, e ciò grazie a giapponesi che, avendo molto viaggiato, si sono famigliarizzati co' procedimenti teatrali dell'Europa e dell'America e si propongono di richiamare l' attenzione dei conduttori de' teatri sui necessari miglioramenti. Società frattanto si sono fondate aventi a scopo, non solo di riparare alle deficienze che offre la scena, ma anche di farne strumento di educazione popolare. E se una tale azione collettiva non ha ancora prodotto sensibili risultamenti, egli è da accagionarsene la natura stessa delle proposte soverchiamente radicali. Coloro, che vorrebbero adottati i sistemi stranieri, poco o nulla conoscevano, prima di recarsi all'estero, del dramma giapponese, perchè allora il teatro era sceso così in basso, che le classi migliori repugnavano dal sostenerlo. Essi però vorrebbero distruggerlo affatto, per farne sorgere un nuovo sulle sue rovine, piuttosto che servirsi delle sue radici, per innestarvi il progresso occidentale. Ed è male che essi si ostinino in tale proposito, perchè, se tutto il sistema si dovesse riformare da capo a fondo, il teatro perderebbe ogni sua nazionale caratteristica, per divenire un amalgama di elementi eterogenei. Nondimeno, i loro sforzi hanno prodotto il salutare effetto di far ritenere indispensabile l'abbandono di certe tradizionali convenzionalità, le quali sono assolutamente inconciliabili con le ragioni dell'arte.

Ed ecco, intanto, alcune conseguenze di tali loro sforzi.

Non è molto si diede al teatro Shintomi un nuovo dramma avente a soggetto il martirio degli antichi scolari olandesi. La stagione, in cui supponevasi si svolgesse, era l'autunno avanzato, il finir di novembre, quando le foglie ingiallite cadono al più lieve soffio e piove di continuo. La scena figurava lo studio di un medico aperto sopra un giardino al calar della

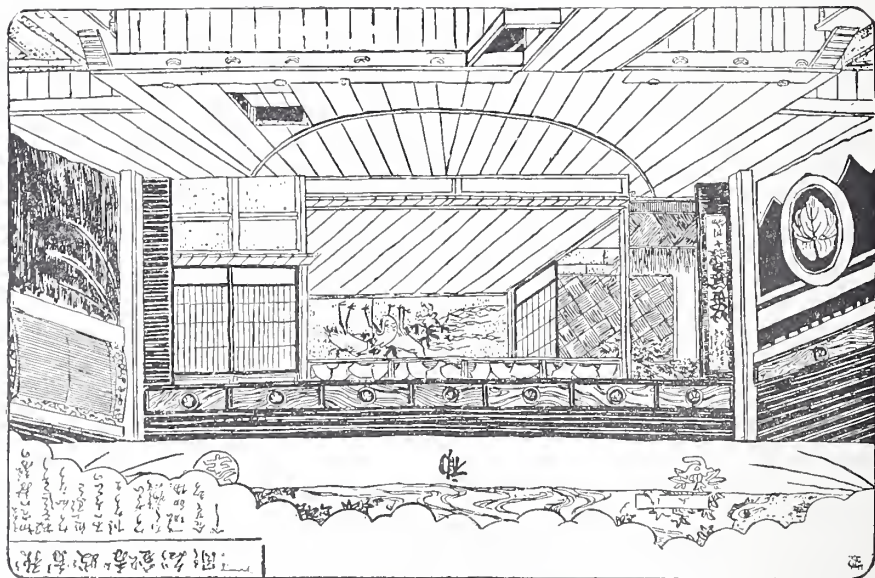
notte. Per espressa volontà di Danjiuro, l'attore che sosteneva la parte del protagonista, una macchina faceva cadere, all'un tempo, e la pioggia e le foglie. I rami sottilissimi de' salici e le siepi di bambù oscillavano, come scossi dal vento, il quale, soffiando, mandava sibili e gemiti, mentre i goccioloni battevano contro i muri della casa. Era una perfetta riproduzione realistica degli effetti estrinseci, la quale, per altro, aveva l'inconveniente di stornare la attenzione degli spettatori dall'azione del dramma. Ma tale inconveniente non vietò al Danjiuro di tentare altre prove. In un dramma storico, tra le peripezie del quale entrava una scossa di terremoto, egli (cosa affatto nuova nella storia del teatro giapponese) fece costrurre sulla scena una casa, la quale, al momento bono, crollava con tale violenza e disordine, da far credere al pubblico si trattasse davvero di qualche convulsione terrestre.

Durante la stagione stessa, il celebre attore Kigugoro, primo per la interpretazione delle parti patetiche, s'ebbe assegnata quella di un pescatore di mare censito di vivere sulla spiaggia orientale della baia di Yeddo. Che fec'egli per mettersi bene in carattere e penetrare a fondo gli usi e costumi di quella umile classe? Andò ad abitare in que' paraggi, esercitandosi nella pesca sino ad esservisi completamente impratichito. Allora egli chiamò a sè il conduttore e lo scenografo del suo teatro, acciocchè allestissero il tutto in guisa da riprodurre i luoghi con la maggior possibile esattezza. E, siccome l'esperimento riuscì bene, altro Kigugoro volle tentarne su più vasta scala. Doveva egli porre in scena un dramma romantico illustrante la vita avventurosa di un noto bandito che, per molti anni, formò il terrore del distretto in cui si trova il famoso tempio di Nikho. Recatosi con altri artisti e con macchinisti in quel medesimo distretto, egli, camuffato da pellegrino, ne visitò i templi; ricavò il modello dei vari edifici dentro e presso i quali si doveva svolgere l'azione del dramma e potè persino assistere alla grande festa religiosa per cui Nikho va celebre. Di tal maniera, comunque le naturali bellezze di quella regione, rese anche più interessanti dai pittoreschi monumenti eretti in memoria degli antichi Shoguns, fossero note a molti giapponesi; egli, col riprodurle perfettamente, concorse a renderle anche più note, destando nel popolo un vero entusiasmo.

Tanto più sorprende la trascuranza di certi mezzi meccanici, quando si considera che il teatro giapponese ha una specialità, la quale si addatta meravigliosamente ad effetti, che non si possono, di certo, ottenere altrove: ed è il *mawari-balai*, ossia palcoscenico girante, che, quando fosse in uso in Europa, avrebbe indubbiamente già suggerito le più variate e sorprendenti illusioni. Esso consiste in una piattaforma circolare occupante la maggior parte del

Altro interno d'un teatro. (Da un' incisione giapponese).

Veduta di un palcoscenico girante.

palcoscenico e divisa in scompartimenti, ciascun de' quali, a un giro di quella, si presenta alla boccascena ed offre così, successivamente, un nuovo quadro, senza i cambiamenti di scenario, che usano in Europa, e senza interruzione dell' azione.

L'applicazione di tale piattaforma girevole è riuscita specialmente di grande effetto nell'applaudito dramma popolare *Chinshingura*, tratto dalla storia dei *Quarantasette ronin* (vassalli). [1] La penultima scena di tale azione cavalleresca deve rappresentare la fida banda dei vendicatori, i quali irrompono nella casa fortificata di colui che costrinse il loro signore a suicidarsi. È una fredda notte di dicembre e nevica. Gli assalitori tentano a tutta prima di introdursi ad arte in quella casa; ma trovandone l'accesso solidamente barricato, rinunciano agli stratagemmi e lo attaccano a colpi d'ascia e di ariete e, come l'hanno forzato in guisa da schiudervi un'apertura, alcuni si avventano per essa nello interno, mentre altri danno la scalata alle mura o arrampicandosi a funi, o alle spalle de' loro compagni. In quel momento, girata la piattaforma,

[1] La storia leggendaria è in succinto la seguente. Il *daimio* Takumi, per avere leggermente ferito nell'interno del palazzo imperiale Kotsukè, alto funzionario del Shogun, dal quale era stato acerbamente offeso, fu condannato al *kara-kiri*, ossia: a suicidarsi squarciandosi il ventre. Confiscati i suoi beni, rasato al suolo il suo castello, i suoi gentiluomini perseguitati, questi ridotti a *ronin*, o servi, dopo aver giurato vendetta, si sbandarono, simulando, per sottrarsi alle persecuzioni, di darsi alla vita vagabonda e allo stravizzo. Kotsukè non pensò più ad essi, quando una notte Kuranosukè, che n'era il capo, con quarantasei compagni, ne prese d'assalto la casa e, scovatolo, gli presentò la spada istessa con la quale il suo signore s'era ucciso, pregandolo di fare a sua volta *kara-kiri*. E, siccome il vecchio *daimio* vi si ricusava, con quella stessa spada, gli tagliò la testa. Poi i quarantasette si recarono alla tomba di Takumi, sulla quale deposero quella testa recisa, come olocausto di vendetta, quindi, in giro, s'apersero tutti il ventre. La loro sepoltura divenne luogo di pubblico pellegrinaggio

Altra veduta d'un palcoscenico girante. (Da un disegno dell'artista giapponese Tankei).

si scorge il cortile interno, nel quale i *ronin* invasori combattono con gli abitanti della casa, impreparati all'assalto e paralizzati dal terrore. Due scene successive e concatenate di simil genere non è possibile renderle meglio con altro sistema, e se il giapponese non è ancor stato adottato in Europa devesi cercarne la ragione nel fatto ch'esso richiede doppio spazio di quello assegnato comunemente anche ai palcoscenici più vasti.

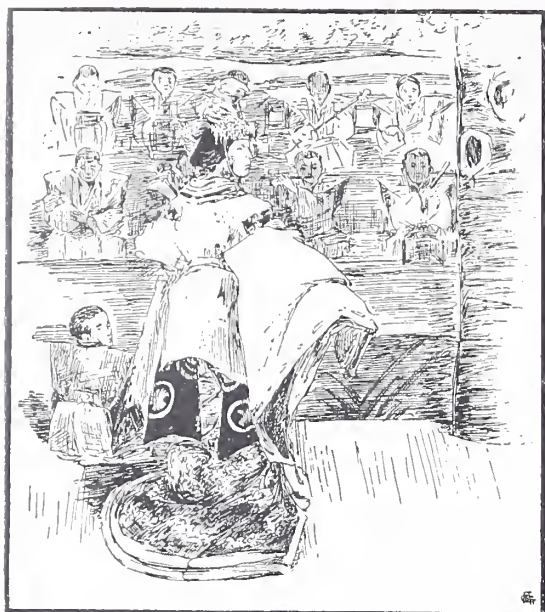
La piattaforma girevole, non solo in due parti come nel citato dramma, ma può essere suddivisa in un numero di parti molto maggiore. Ad Osaka, per esempio, si presentano successivamente quattro e sino sei quadri diversi prima che la piattaforma abbia compiuto il suo giro.

Altra singolare caratteristica de' teatri giapponesi è il *hana-mihi* (letteralmente: *sentiero fiorito*) passaggio aperto, largo circa un metro e ottanta e alto dal suolo sessanta centimetri, che, a sinistra della platea, corre dalla boccascena all'ultima fila degli spettatori, ed il quale, in date circostanze, serve alle entrate ed alle uscite degli attori. Se avvene uno che debba simulare di giungere di lontano, o di accorrere affrettato, egli procede per quella via attraverso l'uditorio, in guisa che il suo arrivo sul palcoscenico appare tanto più vivo e naturale che s'egli si presentasse al pubblico uscendo di tra le quinte. Certo che siffatte traversate riescono oltremodo ardue anche per gli attori provetti e meglio padroni di sè stessi. Nondimeno, con l'esercizio, giungono a vincere il turbamento che deve necessariamente produrre lo immediato contatto col pubblico ed allora, in causa di tale contatto, essi riescono anche più efficaci. Sapendo cogliere il buon momento, sia per ritirarsi, sia per accorrere, quando l'uditorio è vinto, soggiogato da una viva commozione, essi destano una sensazione anche più intensa.

Al finale del succitato dramma *Chinshingura*, sopraggiungono da varie parti gli amici ed alleati del nobile signore assediato, crescendo il numero de' personaggi, che si trovano sul palcoscenico, la confusione e il conflitto. E, siccome per simili casi il *hana-mihi* non sarebbe sufficiente, esiste a destra della platea altro minore passaggio, che s'apre appunto quando la natura della produzione il richiede.

***

La parte nella quale il teatro giapponese non è secondo a nessun altro è quella che riguarda il vestiario. Non si dà rappresentazione, che si reputi degna della pubblica benevolenza, quando, per essa, non siasi consacrata la massima cura ad ogni più minuto particolare dell'abbigliamento personale, e gli spettatori possono sempre andar certi della scrupolosa fedeltà dei costumi di ogni tempo e d'ogni luogo. Per ciò tanto, non si lesina sulle spese e i conduttori dei teatri sono sempre pronti a procacciarsi i generi anche più costosi ed i migliori artefici, acciocchè il vestiario riesca secondo la scelta fattane dagli attori, i quali, di fronte al pubblico, hanno di questa tutta la responsabilità. In ciò soltanto si può rinvenire qualche inconveniente. Anni sono, per esempio, si volle rimontare, con

Una scena nel " Chinshingura ".
(Commedia adattata dal famoso fatto storico dei " Quarantasette Ronin ". Da un'incisione del Gaku-ya Zukai).

Attore in costume pel ballo " Shiosa „.
(Disegno di Kiyokichi).

straordinario sfarzo, il vecchio dramma storico *I due fratelli della casa di Soya*, le cui parti principali erano assegnate ai valenti tragici Sojuro e Naritaya, autorevoli entrambi del pari anche in linea di costumi. Senonchè, in quell'occasione, non giunsero a porsi d'accordo: ciascuno pretendeva d'aver trovato il genuino costume rispondente all'epoca del dramma e ne adduceva le prove e non voleva cedere, per verun conto, all'altro, di maniera che finirono per presentarsi al pubblico, sontuosamente abbigliati sì, ma in stridente disarmonia tra loro e con le ragioni della tradizione e della storia. La cosa sollevò infinite discussioni nei circoli degl'intelligenti e de' buongustai, ma non è ancor stato deciso in modo esauriente se avesse più ragione Naritaya o Sojuro.

Uno esempio di meticolosa ricerca di tutto quanto il vestiario e la cosidetta truccatura possono offrire d'impressionante e suggestivo, lo diede un attore incaricato della parte di un tal *Sadakuro*, ch'era un *ronin*, ossia: vassallo d'un gran signore, datosi, per strappare la vita, al brigantaggio, dacchè il padrone lo aveva cacciato dal proprio servizio. Non lo persuadeva il costume solito e convenzionale usato per una tal parte e andava meditando come, dove trovarne uno più adeguato e veristico e tale da conferire tanto maggior risalto alla parte stessa. Vi pensò e ripensò per settimane e settimane e il giorno dell'andata in scena si avvicinava sempre più, senza ch'egli fosse pervenuto a conseguire il suo intento. Ritornando un dì dalle prove, s'imbattè a passare presso il magnifico tempio buddista di Zozo a Shabe, dove una folla di popolo stava prosternata in preghiere davanti alla immagine di Kuwan-on. Egli pure entrò nel santuario e pregò il nume, acciocchè si degnasse aiutarlo in quella sua urgente bisogna; e, per sette giorni consecutivi, ripetè, e sempre indarno, quella sua preghiera. Finalmente, all'ultimo, mentre, scorato, s'avviava per rincasare, un improvviso e violento acquazzone lo costrinse a riparare sotto il largo aggetto di un tetto. In quel momento stesso, gli si rifilò di fianco, nel fine medesimo, la lercia figura di un giovine a piedi scalzi, coperto solo da una sordida e sdrucita veste, che teneva rialzata sino al ginocchio, con in mano un vecchio e lacero ombrello dal manico rotto e, nella fusciacca unta e a brandelli, un paio di spade dalle guaine irrugginite. Aveva appunto tutti i caratteri di un servo, dato a vita licenziosa e dissoluta e discacciato dai propri padroni. A tutta prima, l'attore non vi badò, ma poi, grado grado, osservandolo bene, si persuase essere quello il tipo appunto ch'egli ricercava e, ringraziando dal più profondo del cuore Kuwan-on della grazia concessagli, volò a casa, dove, con la moglie ed i servi, diede opera a riprodurre con la massima esattezza il preciso costume che aveva allora allora intravisto. Di primo acchito, all'apparire del rovinato *ronin* sulla scena, acconciato in quella strana guisa, il pubblico rimase attonito, esitante, quasi dibattendo entro sè stesso se dovesse accettare o respingere quella ardita novazione. Ma, alla fine, il fascino della verità vinse tutti; gli applausi scoppiarono fragorosi e, da quell'ora, il costume di *Sadakuro* è sempre rimasto quale era stato miracolosamente indicato all'attore da Kuwan-on.

* * *

Quantunque la scuola drammatica giapponese sia piuttosto negligente di quanto concerne certi accessori e la estrinseca parvenza; essa è, per contro, severamente accurata in quella parte

intrinseca, che consiste nella viva ed efficace manifestazione dei sentimenti e delle passioni. L'uditorio, che i più distinti attori hanno abituato ad una fine e minuziosa analisi, è in sommo grado esigente rispetto alla più o meno veridica rappresentazione della vita e della natura umana. Un artista drammatico viene scusato pure se sbaglia, se, ne' suoi sforzi, traluce il coscienzioso intento di accostarsi il più possibile alla realtà. E di cotali sforzi si possono citare parecchi esempi.

Due anni or sono, il tragico Olowaya doveva sostenere la parte di un disgraziato negoziante travolto da una sequela di disastri finanziari e di domestiche sventure. Per molti giorni e prima ancora cominciassero le prove, Olowaya si propose di plasmare la propria stessa esistenza privata sulle presumibili condizioni di vita di quel fittizio personaggio: vestiva trasandato, scegliendo nel proprio guardaroba gli abiti più vecchi e sdruciti; mangiava poco e male e si asteneva persino dal bagno quotidiano, cosa inaudita tra i giapponesi. Di tal maniera, divenendo sempre più triste ed eccentrico e simulando il contegno d'uno squilibrato di mente, giunse a tale che i suoi vicini di casa, messi in allarme, ricorsero segretamente al medico, nella tema che i suoi sagrifici a Melpomene potessero sconcertargli la salute.

Estrema è la cura degli artisti provetti nello insegnare ai novizi il modo più acconcio di estrinsecare l' intima commozione. Lo stesso Olowaya, una volta, trattandosi, in un dramma, del sopravvenire d'un ambasciatore recante una grave notizia, studiavasi di far comprendere ad uno de' suoi allievi, incaricato di quella parte, come dovesse comportarsi, per lasciar travedere il proprio stato dell' animo, in quella " frettolosa ed eccitata entrata „. Più e più volte l'allievo aveva compiuto l'affannosa sua corsa di centinaia di passi lungo il *hana-mihi*, senza mai riscuotere l'approvazione del maestro. Offeso e indispettito anche dalle derisioni de' compagni e ritenendosi vittima di qualche brutto scherzo, il giovine attore decise di rinunciare alla propria parte, se nuovamente lo si biasimasse, piuttosto che accingersi a còmpito disperato. Si presentò, quindi, alle successive prove, col proposito di risentirsi dell'altrui scherno e di abbandonare violentemente la compagnia. In tale stato d'animo, s'avventò, dalla platea, sul palcoscenico, dirigendosi verso Olowaya, che lo stava aspettando circondato da un gruppo, rabbioso nel volto e negli atti e sul punto di manifestare la presa determinazione; ma l'agitazione sua era sì grande che nemmanco gli permise di profferir sillaba. Allora, con sua grande sorpresa, si vide venire incontro Olowaya, il quale, sorridendo benevolo, gli disse: " Finalmente, siete riuscito a imbroccarla! Continuate così e il vostro successo è assicurato! „

In un camerino. (Disegno di Tankei).

Insomma, è fermo convincimento di Nakagawa che la fama di superiorità che godono gli artisti giapponesi nel saper esprimere i moti dell'animo, sia veramente meritata. Pochi spettatori, per quanto adusi al teatro, possono assistere, senza commuoversi, al modo stupendo col quale quegli attori sanno interpretare e rendere la resistenza al dolore, la devozione figliale, la tenerezza coniugale, l'ardore patriottico.

Se ne vogliono prove? Nel 1857, Ichikawa Ichizo sosteneva la parte di un crudele capo dei pirati bistrattante iniquamente il proprio

padre. A un tratto, lo spettacolo venne violentemente interrotto da un *samurai*, venuto di lontana provincia, il quale, avventatosi d'improvviso sul palcoscenico, pugnalava reiteratamente l'attore, prima ancora che altri accorressero ad arrestarlo e disarmarlo. Il *samurai*, vinto dalla potenza veristica della simulazione, aveva creduto, in buona fede, si trattasse di un fatto reale ed era accorso a salvare, a vendicare quel misero padre.

Altra volta, l'attore romantico Jebizo sosteneva la parte di uno scellerato schermidore, il quale, dopo avere assassinato un rivale, ne trucidava atrocemente i due figliuoletti. A codesta ultima scena straziante, uno degli spettatori indignato lanciò sul palcoscenico la propria tabacchiera, la quale andò a colpire alla testa l'attore, che ne riportò gravi contusioni, per cui si dovette sospendere lo spettacolo per alcuni minuti. Calato il sipario, Jebizo si presentò alla ribalta con legata quella tabacchiera sulla testa in luogo del berretto, dichiarandosi riconoscente di quella prova irrefragabile dello effetto, che egli aveva prodotto sull'uditorio, per quanto gli fosse stata data in quel modo bizzarro.

Scena tolta dai " Due fratelli della casa di Soya ".
(Da un'incisione del Nen-dai-ki).

*
* *

Gli stranieri, che frequentano i teatri giapponesi, si persuadono a stento che in essi non agiscano che uomini, e ciò perchè la perfezione con la quale essi imitano le donne è tale da trarre in inganno anche i più esperti conoscitori di travestimenti. A simile perfezione gli attori giapponesi sono giunti per via di lungo e penoso sacrificio: quello, cioè, di rinunciare ad ogni occupazione confacente al loro sesso, per non dedicarsi che alle femminili, e ciò non soltanto nell'esercizio della loro professione, ma altresì nella loro vita privata. Così essi si abituarono a non portare che vesti pressochè muliebri, ad acconciarsi i capelli secondo la moda donnesca, a servirsi esclusivamente degli oggetti casalinghi e domestici usati dalle donne e dalle fanciulle e a menare, in tutto e per tutto, una vita identica a quella delle signore della buona società. In teatro, i loro camerini somigliano ad altrettanti spogliatoi di nobili dame. E la suddivisione dei ruoli fu sempre così bene rispettata che, se v'erano attori adeguati alle parti di gentili signorine, altri, invece, si dedicavano soltanto a quella di donne maritate o di vecchie. Codeste minute distinzioni oggi non si osservano più tanto strettamente, come si faceva una volta, e, sebbene vi siano sempre attori, i quali non sostengono mai che parti di donna, v'è una tendenza ad addossarsi promiscuamente così le maschili come le femminili.

Fra le già accennate proposte di riforma, vi sarebbe pure quella di sopprimere una tale usanza e d'introdurre ne' teatri le attrici, come si pratica in Europa; ma il Nakagawa dubita molto che simile riforma possa tornar profittevole. A ogni modo essa dovrà superare infiniti

ostacoli prima di tradursi in un fatto compiuto.

Esistono già nel Giappone compagnie formate esclusivamente di donne, le cui rappresentazioni, dice Nakagawa, solleticano bensì la artistica. Si dice, infatti, che il primo tragico giapponese Danjiuro stia educando alla propria arte due sue figliuolette, l'una di otto e l'altra di appena sei anni; ma tutti si domandano quando sarà ch'esse potranno prodursi, insieme

Un camerino da teatro. (Da un disegno di Tankei).

curiosità di coloro, che preferiscono la varietà alla purezza artistica, ma non possono mai soddisfare le esigenze degl'intelligenti e de' buongustai. È da notarsi, inoltre, che non si fecero mai tentativi per riunire i commedianti dei due sessi ed è probabile che, prima di arrivarvi, converrà istituire una apposita scuola per le attrici, nel fine di impartir loro, sino dalla infanzia, una vera e propria educazione agli uomini, sulle scene, e la domanda è stata sinora senza risposta.

Questione da lungo agitata è quella di sapere se il teatro giapponese si possa considerare come elemento di morale educazione del popolo. Il Nakagawa è d'avviso che ben poco abbia servito a tal fine, anzi: ritiene che la sua influenza sia riuscita piuttosto perniciosa.

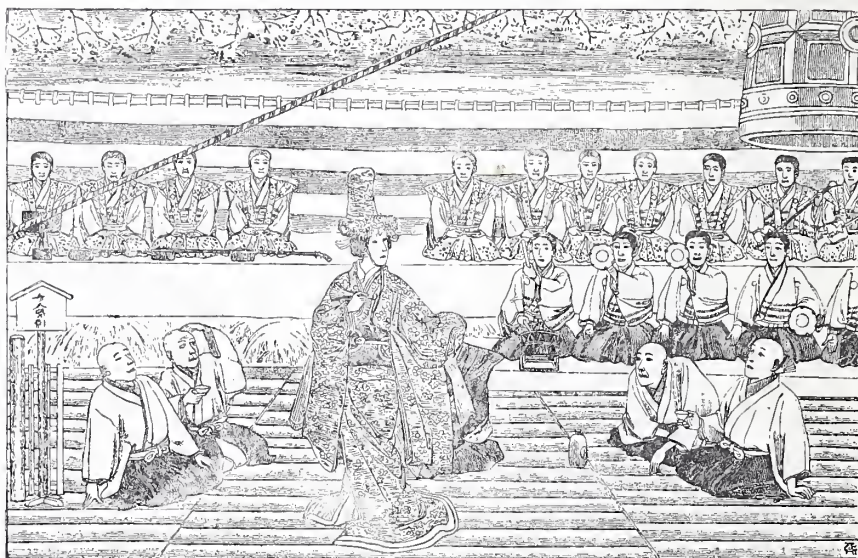
Fu appunto per riparare a tale sua perni-

ciosa influenza che il governo di Shogun emise severe misure riguardo ai comici, cui non era permesso mischiarsi liberamente ai cittadini e s'imponeva, passeggiando per le vie, di portare un elmo di paglia, la cui visiera coprisse completamente le loro sembianze. Sino a più di mezzo secolo fa, erano affissi ai muri regolamenti, secondo i quali gli artisti drammatici non potevano portare vesti di seta, dovevano risiedere in quartiere loro specialmente assegnato; non erano liberi di allontanarsi dalle loro abitazioni senza relativo permesso, andavano puniti più rigorosamente di ciascun altro se dediti al gioco ed avevano assoluta proibizione di rappresentare sulle scene suicidi per amore.

Siccome, per altro, simili ordinanze non erano rispettate, ne provenne che il dannoso influsso del teatro giunse a tale, da essere generalmente considerato come una vera macchia della pubblica morale.

Dacchè, or sono vent'anni, il governo imperiale fu ristaurato, si fecero tutti gli sforzi per migliorare il carattere delle rappresentazioni e sollevare le condizioni degli attori. I più ragguardevoli fra questi vennero creati predicatori del Shinto, la religione di Stato dell'impero, e il celebre e popolare Naritaya e i Narikomes padre e figlio serbano tuttora una tale carica e adempiono anche, ove occorre, alle attribuzioni del loro sacro ufficio. Ma convien notare che, a codeste loro funzioni, prendono larga parte molte giovani figliuole di genitori indulgenti, per cui non è facile il dire se, a cagione di quelle, la morale siasi di molto avvantaggiata.

Nondimeno, dal governo attuale è stata istituita una regolare censura, onde nessuna produzione può essere rappresentata nella capitale, se prima non abbia riscosso l'approvazione della polizia metropolitana. Delegati della polizia stessa assistono ad ogni recita, sia pel mantenimento dell'ordine, sia per far rispettare le leggi vietanti le offese al diritto di proprietà. Rare volte, per altro, il loro intervento viene richiesto.

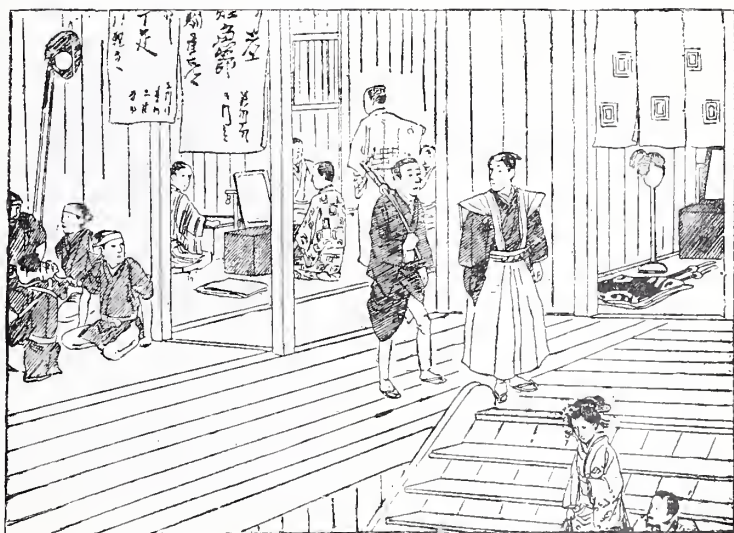
È inutile il soggiungere che le indecenze consentite una volta sono cadute affatto in disuso, anche perchè i teatri hanno sentito il bisogno di assicurarsi la benevolenza e la protezione delle classi più rispettabili. Vent'anni fa nessuna signora ed anche pochi signori di buona condizione, avrebbero consentito ad assistere a una rappresentazione teatrale. Adesso vi convengono le famiglie dei *daimios* e gli stessi addetti alla corte imperiale, nè c'è pericolo che i loro nervi siano scossi, come avviene qualche volta assistendo agli spettacoli d'America e della civile Europa.

" Shiosa ,, ballo con orchestra e coro. (Disegno di Tankei).

Anche la questione del limite a cui si possono spingere sulle scene i rapporti tra uomo e donna, è stata a lungo e vivamente discussa così dalla stampa, come dai circoli. Taluni intransigenti puristi, come il classico Yoda, si sono spinti sino al punto di voler escluse dal teatro indistintamente tutte le scene d'amore, per non ammettervi se non episodi storici e religiosi.

Il ballo " Shiosa „. (Disegno di Tankei).

La noia sceneggiata. L'amoreggiare, per altro, che, nelle regioni d'Occidente, può salire naturalmente sino alle più alte note della gamma, esorbiterebbe affatto dalla vita reale, tradotto sulle scene del Giappone, dove non è permesso a due giovani di abboccarsi e conversare con qualche libertà se non previo fidanzamento; anzi, per uso ancor più comune, tale facoltà non è concessa che a matrimonio compiuto. Sicchè quella che gli inglesi chiamano *flirtation* non si potrebbe riprodurre sulle scene del Giappone senza recare una palese offesa alle leggi e consuetudini locali. Per contro, il tenero affetto coniugale, la profonda devozione dei figli pei genitori, la leale fedeltà spinta sino al sacrificio del servo verso il padrone, sono manifestati colla massima intensità di sentimento: solo, ove si tratti d'intrighi ed illecite tresche, sono rappresentate scene d'amore.

È da aspettarsi che la graduale infiltrazione delle idee e delle dottrine dell'Occidente influisca pure sul teatro, come ha fatto sull'altre istituzioni del Giappone; ma il Nakagawa esprime la speranza che essa non giunga mai a obliterare le caratteristiche nazionali, in quanto, se altrimenti fosse, il teatro, come ricreazione popolare, verrebbe grandemente a soffrire in uno intento meramente estetico.

I trattenimenti nei teatri giapponesi durano spesso tutto il corso di una giornata. Vi sono famiglie, che si affrettano ad occupare i loro posti sino dalle prime ore del mattino e vi rimangono sino a tarda ora di sera, rifocillandosi nel frattempo a mezzo de' vicini ristoratori. Le riforme, delle quali è già stato fatto cenno, tenderebbero ad abolire una simile usanza: le rappresentazioni, cui prenderebbero parte tanto gli uomini come le donne, non avrebbero luogo che di sera, facendo in guisa che gli atti si succedessero rapidamente, con brevi intervalli. Ove le produzioni esistenti non rispondessero a tal fine, si dovrebbe formare un nuovo repertorio. È pur desiderio generale quello d'ammettervi lavori stranieri e, a tale scopo, già si stanno facendo studi. Anzi ne venne già fatto uno esperimento a Tokio, quello del dramma *Il danaro* del Bulwer; ma Naka-

Altro camerino.

Personaggi del teatro giapponese (da stampe originali).

gawa constata ch'esso non ebbe grande successo.

Secondo lui, sarà un arduo còmpito il voler sbandire i modi e le forme di divertimento, cui il popolo giapponese è aduso ed affezionato, e il sostituire lavori esteri, per quanto pregevoli, ai favoriti loro drammi storici, ai loro avventurosi romanzi domestici, svolti da lunga e particolareggiata azione e intermezzati da balli e pantomine.

Nakagawa conclude: " Io riconosco nelle Società, che si sono assunte il difficile còmpito di rialzare e perfezionare il teatro, diritto pieno al rispetto per l'onestà e lealtà dei loro intendimenti e, siccome hanno assicurata la cooperazione di artisti eminenti e si sono dichiarate disposte a lasciarsi guidare da consigli pratici, non è improbabile che i loro sforzi riescano a qualche utile risultamento. Se esse sapranno ampliare, o restringere, secondo il bisogno, l'edificio dell'arte drammatica, senza indebolirne le fondamenta, avranno ben meritato di quanti tra i giapponesi amano il teatro ,,.

USI E COSTUMI: LE " LUSTRUMFEESTEN „ DI UTRECHT.

ERO partito la notte da Köln am Rhein col treno diretto e quando, sul far dell'alba, il conduttore gridò con la sua voce poderosa piena di accento renano " *Emmeric* „, seppi che avevo messo già piede in Olanda.

La visita doganale fu molto cortese, e corretta l'ora procedemmo avanti. Io ero diretto a Scheveningen sulla spiaggia vicino La Haye, il mese era di giugno, il sole ardeva la terra ed i ricordi dell'Olanda del De Amicis tornavano alla mente uno ad uno. La maggior attrattiva mia erano le feste che si sarebbero fatte in Utrecht, in occasione della celebrazione del 52mo lustro della Università, nel mese di luglio.

Il diretto correva rapidamente e dopo qualche ora io ero davvero su un'altra terra, sotto un altro cielo, tra paesi nuovi, tanto era mutato l'aspetto delle cose circostanti. Una regione che pare un misto di terra e di mare, un paese di cataratte, di dighe e di dune, una massa infinita di giardini pieni di rose e di tulipani, di lunghi canali che la tagliano in tutte le direzioni. La terra dei mulini a vento! Qua e là, spessi spessi, nella campagna essi sorgono maestosi, grandi, alti, come tanti mostri agitanti le braccia al vento per significare cose strane e vi fanno sognare Don Chisciotte della Mancia, il cavaliere grottesco dell'ultima fase cavalleresca.

Pure questa terra è monotona, quantunque nella mente tornino i nomi di celebri pittori, di artisti immortali. Il vostro interesse si paralizza innanzi alle vaste immense praterie sparse di vacche pomellate, innanzi ai canali morti dentro i quali i velieri non corrono e son trascinati per la corda e le alghe e le piante aquatiche nelle larghe foglie dal colore del verde azzurro coprono la superficie limpida.

S. M. la Regina Guglielmina.

Chiuso in un compartimento ricco di un velocissimo treno diretto, piena l'anima di sogni e di speranze, con la campagna olandese intorno, io mi credetti in un olimpo. Oh! quale contrasto con le notti passate a Rotterdam sul " *Boompjes* „, la grande riviera che è sul maestoso Maas, dove centinaia di piroscafi in partenza ed arrivo fischiano, manovrano, filano e i chiari lumi delle cabine sotto coperta vi fan pensare a scene e soggetti amorosi.

Mi trattenevo dal correre dietro a queste fantasie perchè sapevo, e l'avevo visto, che accanto a me, non molto lontano, vegliava un uomo molto serio, molto serio " *Erasmus* „. Ma quelle notti sono indimenticabili. Io sentivo tardi tardi salire sul *quai Boompjes* certi canti strani, io vedevo le acque profonde del fiume riflettere l'arco della luna viaggiante in cielo e quell'arco era laggiù in fondo in fondo, come una cosa molto lontana.

Avevano laggiù guardato e sognato Van Dyck, Rembrandt, Sinders e Rubens?

Quelle acque accolsero i cadaveri delle vittime dei feroci Filippo II di Spagna e Duca d'Alba?

Mostrano ancora oggi questi eroi olandesi ai loro visitatori nel *Groote Mark* (Gran Mercato) la casa famosa nella quale nel 1572 durante la strage, mille popolani si salvarono, ne barricarono l'entrata ed ucciso un capretto, ne lasciarono scorrere il sangue sulla porta, in modo che gli Spagnuoli vedendo quel sangue scorrere, ne conclusero che gli abitanti fossero stati uccisi ed andarono oltre. Città grande, piena di vita e cantata in più strofe dal nuovo Ten-Kate:

« Io vi ho cara, Rotterdam, con la vostra vita e la vostra gente,
Città dove rigogliosa è la vita:
Regina del Maas, che tra alghe e canzoni
Fluttua intorno a voi pieno di gloria e di speranza. »
(Lindenbladen B. Ten-Kate)
(Aan Rotterdam).

Prima di toccare Scheveningen avevo deciso di visitare Amsterdam, la capitale commerciale dell'Olanda, costrutta su 90 isole sul Zuider See e circondata dall'Amstel. Città piena d'interesse pel visitatore, che non rare volte è chiamato a restare come estasiasto a contemplare le vie, i canali, le case, i ponti, i battelli, tutto a volte disposto in tal pittoresco spettacolo che pare l'incantevole scenario di un teatro. I canali sono coperti di battelli e vapori e nelle vie che li fiancheggiano si vedono da una parte mucchi di barili, casse, balle e sacchi e dall'altra una fila di splendidi magazzeni: qui una folla di popolo, di dame ben vestite, di eleganti cameriere, facchini e negozianti; là marinai e battellieri con le loro donne ed i loro bambini. Le narici sono salutate dal profumo dei fiori che adornano le finestre e dall'odore dei restoranti, del catrame, del fumo delle umili cucine dei battelli a vela. Il fracasso delle catene dal ponte si mischia col rotolare delle carrette; il fischio dei piroscafi si unisce con l'armonia dei campanili; il cordame delle navi si intreccia con i rami degli alberi; i battelli si riflettono nelle acque, le vele nelle invetriate delle botteghe circostanti: insomma una vita di terra e di mare, un interminabile lavoro di esseri e di cose indescrivibile.

Il " *Dam* ", il " *Damrak* ", i vecchi quartieri d'Amsterdam, la riviera dell'Amstel, la stanza di Rembrandt ed il mercato dei fiori mi fanno e mi faranno sognare ancora lungamente.

Era un bel mattino di giugno, il sole era alto nel cielo d'Olanda, quando io entrai riverente nella stanza del grande pittore: subii lo stesso strano effetto che subì il fine arguto Tracheray, di cui mi ricordavo; ma io avevo in quel mattino innanzi agli occhi tutto un paradiso di fiori, io ero stato sul " *quai Damzak* ". Tutte le sponde del canale erano coperte di fiori che si rendevano. Oh! io avevo visto i giardini d'Haarlem, le lunghe strisce di terra gialle, bianche, rosse, cremisi, color sangue; le lunghe strisce di terra ch'erano solo fiori, rose e tulipani! È un popolo che ha il culto dei fiori, del giardino; dovunque in città, innanzi le lucide e nettissime case, dentro le sale, alle balaustre non ci sono che fiori.

I fiori d'Haarlem!

Questa città è famosa per i suoi fiori. Quando il viaggiatore da Leyden si avvicina ad Haarlem, può dal treno osservare campi e campi di fiori, e se di primavera, le zone di verde giallo e rosso sono veramente meravigliose.

Campi interi di tulipani, di giacinti, di anemoni e d'altri fiori! Nel 1637 una vera " tulipomania " s'impossessò degli Olandesi. Come fiorista l'Olandese fu sempre distinto e la sua coltura favorita fu il tulipano. Se ne fece sempre un grande commercio. Le città di Amsterdam, Haarlem, Utrecht, Leyden, Rotterdam, ne furono tanto infatuate nel 1634, che non v'era cittadino che non ne facesse commercio. Oggi però il commercio di questi fiori è rientrato nella sua natural cerchia, sempre però straordinaria e fenomenale innanzi agli altri paesi d'Europa ed anche del mondo.

Dovunque arrivate in Olanda, il fiore è il vostro profumato compagno, anche nelle casupole del piccolo Scheveningen, dove arrivai dopo Amsterdam.

Il mare, il mare del Nord.

Allora mi parve veramente di essere in Olanda, quando vidi il bronzeo marinaro olandese nel suo abito

Nimega.

nero, nei suoi zoccoli bianchi; quando vidi la lunga fila dei battelli fatigare contro le tormentose spume bianchissime del mare. Anche qui tutto è giardino, tutto è *veranda*! C' è poesia in mezzo a questo popolo di marinai e la notte passano sui carri che portano le reti al mare cantando e all'alba vi destano col canto, mentre tre o quattro buoni cavalli attaccati al carro corrono sulle arene sbuffando e ansando.

A Scheveningen, come a Norderney, si viene per contemplare il mare. Il luogo è di salute e la Kurhaus è il grande stabilimento; ma è là sul mare " *Am Strand* „ che tutti passano il giorno, i bambini a costruir con le arene, gli amanti a parlare d'amore, tutti gli altri a fisare le onde numerose, veloci, rapide, crestate di spuma, larghe, lunghe lunghe laggiù fino all'orizzonte nebuloso.

Anche la notte non mancano visitatori al mare, sotto la fioca luce dei fanali accesi lungo la spiaggia. Ma allora nulla si vede e solo si ascolta il rombo profondo, interminabile, continuo, a volta chiuso, a volta urlante come una cascata, del mare mugghiante.

Forse quel visitatore è andato là a digerire i *sandwich*, il " *grog* „ abbondante, o la perturbante " *genièvre* „, il limpido, attraente, voluttuoso " *gin* „. Forse è un folle, forse un amante sventurato, forse un artista.

Chi sa? Io ce n'ho sempre trovati. Ed io che ci andavo tutte le notti?

Là su quella spiaggia io ho sognato la bellezza della Grecia di Pericle. Passavano le vergini quasi ignude, appena coperte di un leggiero panneggiamento pel gran viale " *Strand* „. Il vento impetuoso sfidavano esse coraggiosamente e non so se più per amor di sport, come si direbbe oggi con questa parola che a poco a poco significherà anche le dolose operazioni di borsa, o per sentire la pungente voluttà di essere mangiate vive dagli occhi degli ammiratori, ai quali il vento, ora soffiando innanzi, ora di dietro, ed or sui fianchi, a volta a volta venìa mostrando la scultoria forma, rivelando pezzo a pezzo, come avviene innanzi ad un formatore, tutta la stupenda forma della Venere.

Vidi anch'io.

Tra i fumi di finissimi avana la notte nella mia bella e fiorata stanza, sulla veranda ricchissima di tulipani, sotto una luna nuova, innanzi al mare rumoroso, io non seppi dormire, io non volli dormire, io volli sognare. Io avevo innanzi a me una forma di marmo che poco a poco parea animarsi e diventare viva! Io dovevo vegliare in attesa del miracolo.

Ma l'alba venne ed allora fuggii attraverso il " *Bosch* „ ed i grandi viali alberati che vanno da Scheveningen alla città, a 's Gravenhage o " *La Haye* „, la residenza dei Re d'Olanda, ora della Regina reggente per la bella e virtuosa figliuola " Guglielmina „.

Hage è la città più elegante e più netta dell'Olanda. È veramente " *cosmopolitan* „. Tutto il mondo è là: ha l'aspetto, la vita e l'attività d'una Parigi. Qui è la residenza e il Parlamento, qui la grande galleria delle pitture di Rembrandt, Potter, Maes, Rubens, Holbein, Van Dick, Ruysdaels, Van der Veldes, Van der Meer.

" *Binnenhof* „ è il palazzo del Parlamento e entro la corte di esso è il famoso vestibolo dei cavalieri. Innanzi a questo vestibolo un mattino di maggio del 1619 Giovanni Van Oldenbarneveld fu fatto morire per comando del principe Maurizio di Nassau. Per lunghi anni egli e Maurizio erano vissuti in stretta relazione d'amicizia ed avevano entrambi lavorato pel benessere della patria. Amare questioni teologiche — la maledizione dell'Olanda nel primo periodo della sua indipendenza — avvelenarono la mente di Maurizio contro il suo vecchio a-

Amsterdam

mico: con arbitrario potere lo imprigionò, lo condannò in seguito ad un ironico processo e mandò la condanna ad esecuzione nel maggio 1619. Ma al visitatore presto ristora la vista la " *Peschiera* „ " *Vijver* „ nel centro della città e la bella piazza il " *Plein* „ dove sboccano le due celebri strade " *Lange-Poten* „ e " *Corte-Poten* „, dove la sera a tarda ora sotto la luce gialla dei fanali si dà la caccia alle etere di La Haye. Qui si dimentica la nota tanto caratteristica di Rotterdam, il moto perpetuo; si scorda l' attività di Amsterdam e si ridiventa volentieri niente operai, ma buoni frequentatori di caffè, del bosco, di passeggiate tra una folla di belle signore, di giovanette coi capelli tutti sciolti sul dorso e giovanetti vestiti alla Rembrandt.

Palazzo di Città a Middelbourg.

Hage mangiò e distrusse la noia dei lunghi giorni passati a Scheveningen, sempre più pesanti non ostante le corse a Leyden, a Delft, ad Arnhem, a Dordrecht, la città che fu chiamata l'*Ospitaliera*, tanto essa è cordiale, avvenente ed ha l'aspetto amabile.

A Delft, l'Oude-Delft, la vecchia Delft, rividi le immortali maioliche, coi mulini a vento, con i ritratti di Rembrandt e le placide pomellate vacche olandesi.

Ma l'ora delle feste universitarie di Utrecht era arrivata e corsi all' antica Capitale posta sul vecchio Reno, dove si segnò la legge del 1579 che datò la fondazione della " Nederlands Republic „ ed il famoso trattato del 1713 che pose fine alla guerra dei trent' anni. Sorge presso la famosa Cattedrale il palazzo dell'Università ed ad essa congiunta da antichi gotici chiostri. Essa fu fondata nel 1636.

Quando dopo tanto tempo si pensò di celebrare il 260mo anno dal Corpo degli studenti di Utrecht, il 52mo lustro dell'alta scuola d'Utrecht, da tutti si espresse concordemente il desiderio di fare cosa grande e straordinaria e fra i tanti progetti trovò favore quello di un grande torneo in onore del Re Massimiliano di Boemia, riproducendolo precisamente come da quei tempi medioevali.

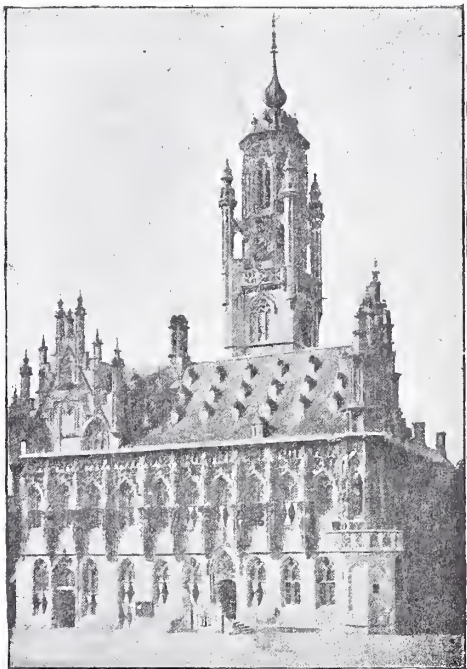
Il 52mo lustro della Università doveva quindi riuscire splendido e le feste tali da attirare il mondo verso la vecchia fortezza dei Vescovi, dove Dagoberto, figlio di Clotario II, fondò la prima chiesa cristiana. Questi Vescovi furono per lungo tempo famosi per la loro potenza e grandezza e per molti anni coi Conti di Olanda governarono la terra.

Tutto fu ornato di fiori, drapperie, bandiere e scudi. L'*Oudeherhof*, la *Schoustenstraat*, *Choorstraat*, *Lijnmarkt*, *Oude Gracht* erano un giardino di fiori. L'Università, il Palazzo di Città ed i grandi edifizii pompeggiavano in una splendida illuminazione.

La festa si inaugurò il 22 giugno e fu aperta col discorso del Rettore della Università. Il pomposo corteggio degli studenti di Utrecht e di altre scuole olandesi dalla stazione sfilò solennemente verso l'Università. Precedeva la musica della Guardia Civica di Utrecht e seguivano l'*Ab-Actis* del Senato che portava la bandiera universitaria, il *Rector*, il *Pro-rector* con altra bandiera, il *Fiscus* ed il *Vice-Ab-Actis* del Senato.

Quindi i senatori onorarii, le rappresentanze degli altri corpi, i delegati delle altre città. Tutti si recarono nella grande Aula " *Groot Auditorium* „ dove il brillante discorso d' apertura fu detto. Indi il vino d' onore fu offerto dalla Società studentesca " Placet hic requiescere Musis „. La sera durante il grande Concerto al " *Tivoli* „ fu annunziato il torneo in onore del Re Massimiliano di Boemia.

Gli araldi d'Ungheria, di Boemia e d'Austria, in sfavillanti vestimenta sulle quali erano stam-

pate le armi dei loro principi, montati su briosi cavalli e seguiti da trombettieri, nella lingua e nella forma dei tempi annunziarono la giostra.

Dal Tivoli questo gruppo pittoresco di araldi e trombettieri andò in città, destando la grande meraviglia di tutti ed annunziando a suon di tromba il torneo.

Il giorno seguente fu il giorno del gran Corteo e della pompa dei Costumi. Corteo che rappresentava precisamente quello che prese parte nel torneo di Vienna nel 1560.

Ad una data ora i tenitori del Torneo si riunirono nel Munterkerkhof, abbigliati in abito di gala. Lo spettacolo era magnifico e splendido. A poco a poco sul luogo giunsero i varii capi. Le scintillanti armature, le pietre colorate delle collane degli ordini cavallereschi scintillavano in smaglianti splendori, ed i costumi di tutti i capi e cavalieri minori spandevano intorno una indicibile pompa e magnificenza. Dopo qualche ora il corteo fu tutto in ordine ed al canto dell' " *Jo vivat* „ si mosse. In testa marciava la musica del 1° Ussari di Deventer a cavallo, quindi il primo gruppo dei cavalieri del Conte del Tirolo. Questi è il primo dei cavalieri in corazza ad armatura di bronzo; porta al collo il Toson d'oro. È preceduto da molti cavalieri, alabardieri, tamburini e pifferi, è seguito da altri cavalieri che nello insieme formano un bel gruppo.

Duomo di Utrecht.

Il secondo gruppo è del Duca di Baviera. I suoi colori sono bianco e bleu in campo d'argento. Magnifico cavalca egli alla testa dei suoi cavalieri, preceduto dalle guardie del suo corpo, dall'alfiere portante sull'armi i colori di Alberto V, Duca dell'alta e bassa Baviera. Chiudono il gruppo sei cavalieri a cavallo e quattro a piedi.

Viene dopo questo il gruppo principale, quello del Re di Boemia. Precedono cinque araldi con le trombe e la musica, delle guardie reali a cavallo, quindi il *Bianco Vessillo* e la guardia del Re con in testa il maestro di camera dello imperatore Ferdinando I. Questo piccolo gruppo era meraviglioso: tutti in costume di tela bianca montati su cavalli di manto nero ed il maestro di camera con splendida corazza.

Seguiva il conte Van Hartenstein con lo stendardo Reale e dopo di lui i tre Araldi di Boemia, d'Austria ed Ungheria a cavallo. Preceduto da due paggi, Massimiliano, Re di Boemia, Arciduca d'Austria, Duca di Borgogna e di Silesia, Margravo di Moravia, Cavaliere dell'ordine del Toson d'oro e di San Michele. Portava corazza d'alluminio con ornamenti d'oro in campo nero, modellata sul suo originale che trovasi nel Museo della Real Casa d'Austria. Strano bellissimo effetto faceva tutta l'armatura, l'elmo, con piume rosse e bianche, il pettorale, lo schienale, la corazza, le armi, i cosciali, i bracciali tutto in acciaio damascato, gli sproni dorati come la guaina della sua ricchissima spada. Cavalcava il Re il suo bello leardo " *Tabor* „; Dovunque passava era entusiasticamente applaudito!

Era seguito dagli ambasciatori di Francia, di Spagna, di Firenze, Siena, Venezia, Genova, Ferrara e Modena, tutti a cavallo, seguiti da alabardieri boemi, da altri cavalieri, dai cavalieri che dovevano prendere parte alla giostra, tutti questi anche a cavallo e con splendide corazze d'oro, d'argento, di bronzo o d'alluminio.

È uno dei più splendidi gruppi!

Viene dopo il Re Massimiliano il gruppo del Duca di Stiermarken nella sua magnifica corazza di alluminio nero ornata d'oro. Il verde pennacchio s'agita sull'elmo in mezzo al seguito dei nobili. Augusto I, elettore di Sassonia, in armatura dorata, circondato da uno splendido gruppo di cavalieri tutti in corazza, chiude il corteo.

Così composto, dovunque il corteo ricchissimo meraviglioso passò, ebbe frenetiche acclamazioni, ghirlande e vino d'onore. Non vi fu strada di Utrecht nella quale esso non portò la sua gioia ed il suo splendore, passando dovunque, innanzi all'ospedale civico, al militare, al manicomio, donde i sofferenti venivano fuori per vedere lo straordinario spettacolo. La sera il corteo uscì verso le ore 11 accompagnato da una artistica e ricca fiaccolata di bengala per le strade illuminate fantasticamente. Il terzo giorno delle feste si levò ed il sole rideva sull'antica fortezza dei Vescovi. Questo giorno avrebbe tenuto nelle feste il posto straordinario. Un miracolo!

Museo di Stato ad Amsterdam.

In sul primo mattino si tenne la Corte dei cavalieri, che fu onorata anche di una visita delle Loro Maestà. Verso le ore due le LL. MM. furono dal Borgomastro ricevute nel Castello " *De Bitt* „ in alto uffizio e dalla figliuola di questi ricevettero un *bouquet* di orchidee Indi la guardia d' onore del Corpo degli studenti nel costume cavalleresco del secolo XV si schierò intorno alla vettura reale e mosse il Corteo seguito da altre vetture reali e preceduto da un picchetto d'artiglieri e postiglioni tra le entusiastiche acclamazioni della folla verso il Campo del Torneo. Qui giunte, le acclamazioni dalle tribune si rinnovarono e passando per la loggia del Re Massimiliano, si recarono alla grande loggia reale su cui sovrastava una grande corona da re, ricevute dal " *Rector* „ dell'Università vestito del costume del Vescovo di Rennes, ambasciatore di Francia presso la Corte di Vienna. Presero posto nelle sedie del trono ornate anche di corone reali e dietro loro il seguito, il Borgomastro. Allora il Rettore dell'Università offrì alle LL. MM. i programmi delle feste splendidamente rilegati, una bacchetta d'oro, d'argento e bronzo per coniarne medaglie in memoria del Torneo ed un *bouquet* di orchidee. Nelle tribune si accalcano migliaia di spettatori e notabili, i ministri, gli ambasciatori di Francia, Belgio, Russia, Spagna e Portogallo.

Indi sfilano i cavalieri che debbono prendere parte alla Giostra. Piegano rispettosi le lunghe aste quando passano innanzi alla loggia reale. Il Re di Boemia appiedò presso il suo leardo quando giunse alla sua loggia; il Conte del Tirolo ed il franco Sire di Fels comandanti del Torneo si posero presso i loro padiglioni, gli araldi sotto la loggia del Re ed i giudici di campo accanto ad essi. Ora l'araldo del Re preceduto da trombettieri apre i giuochi nel nome del suo Signore: Quiete prego io, pace bandisco io, attenzione io comando: nel nome del mio Sire Massimiliano, Re di Boemia, arciduca d'Austria, apro io il Torneo dei giochi cavallereschi. Ed il Torneo comincia.

Prima il " Colpo di testa „. I cavalieri debbono ferire la testa di un fantoccio vestito alla foggia medioevale, cavalcando ciascuno tre volte

lungo lo steccato. Chi tocca il fantoccio in altre parti del corpo in fallo, riceve da questi un colpo sul dorso. Poco dopo l'araldo rientra in lizza e grida: " Il nome del vincitore, dai giudici di campo annunziato, io grido: Hams von Sternberg. „

Poi l'araldo annunzia: Ferdinando, arciduca del Tirolo e Gasparo Colonna franco Sire di Fels han provocato quegli avventurieri che con loro in lizza vogliono scendere pel premio dell'onore. Si sono offerti Sir Liebsteinsky, il Sire di Liechtenstein, il Sire di Aichelberg, quello di Perstein, di Sternberg e di Fünfkirchen, i quali da noi araldi e giudici di campo cortesi cavalieri son tenuti. Così annunzio io nel nome del mio Signore Massimiliano, Re di Boemia, Arciduca d'Austria, le seguenti condizioni per questa giostra cavalleresca:

1. Niuno può scendere in lizza a visiera levata.
2. Non si può combattere che con aste e spade trovate buone dai giudici di Campo.
3. Niuno può percuotere l'avversario in gola.
4. Niuno può ferire il cavallo dell' altro e percuoterlo.
5. Chi tocca lo steccato col corpo o con la spada non può ottenere premio.
6. Il tenitore (Mantenator) e gli avventurieri debbono attenersi agli avvisi dei giudici di Campo.
7. I combattenti devono battersi in sei colpi di spada nè più nè meno.

Dalla sinistra cavalcano quindi i due mantenitori contro gli avventurieri. Poco dopo l'araldo dichiara i primi vincitori.

Il terzo numero del programma è " passare l'anello „. Vi prendono parte otto cavalieri che debbono ficcare nella loro spada l'anello. N'esce dalla lizza vincitore il Sire di Fünfkirchen. Segue il *Torneo di Spada*, uno dei più attraenti numeri del programma. L'araldo annunzia che Cristoff Sire di Liechtenstein, il Sire di Pernstein e l'arciduca Ferdinando come mantenitori stanno contro gli avventurieri Sire di Fels, Sire di Herbstein e Sir Liebsteinsky. Uno alla volta dei mantenitori cavalca contro un avventuriere. Si battono vigorosamente tra gli applausi e le grida del pubblico. I tenitori escono vincitori e cavalcano per la lizza portando il loro saluto con le armi alle LL. MM. ed al Re Massimiliano.

Porta d'Amsterdam ad Haarlem.

Infine viene la parte più brillante del Carosello, la *Follia*. Brillanti lavori d'arte cavalleresca, splendide figure sono date dai cavalieri. S'intrecciavano essi, si combinavano l'uno con l'altro con tal maestrìa di cavalcare, che la folla non potè trattenersi dal prorompere in frenetici applausi. Dapprima i sedici cavalieri in corazza vennero a portare il loro scintillante saluto alle LL. MM. ed al Re Massimiliano.

È impossibile qui descrivere le figure cavalleresche piene di meraviglioso effetto. Il " *doublez* „ " *voltez* „ " *doublez par échelons* „ " *et*

Spiaggia di Scheveningen.

rangez en bataille „ furono brillantemente eseguiti. Dopo ciò tutti i cavalieri si divisero in due campi e cominciò la mischia. Si precipitarono l'un contro l'altro con le lance e quando queste si ruppero, con le spade. Lo spettacolo era abbagliante, i segni d'approvazione erano tumultuosi, finchè l'araldo annunziò in nome del giudice di Campo: Il franco Sire di Fels come il più ardito ed agile cavaliere saluto. Il Torneo era finito. Allora l'araldo preceduto dai trombettieri venne fuori e gridò: “ Nel nome del nostro grande e potente Sire Massimiliano, Re di Boemia, io porto grazie agli alti ospiti, nobili dame, nobili donzelle, signori e cittadini, che a questa giostra furono presenti. Andate in pace! „ — Questo giorno le feste avevano toccato l'apice. I giorni successivi videro ancora il sontuoso corteo, la Corte, i balli, la chiusura e la medaglia coniata in memoria del 52° lustro della Università di Utrecht.

Nulla si è mai conosciuto di più splendido e meraviglioso ed il ricordo del “ *Lustrumfeesten* „ resterà indelebile nella memoria, come l'Olanda tutta coi suoi mulini a vento, i suoi Hôtels Doel ed i *menu* “ da Pantagruel „.

Uno degli ultimi giorni pioveva, faceva freddo: l' “ *havelock* „ era leggiero per difendersi dall' umido che mi stringeva d' ogni parte e mi trovavo a Groningen.

Il giorno era triste, come uno dei più freddi giorni d'autunno nella nostra Italia, ed io mi vidi assalito da una strana malinconia.

Nella sala di conversazione dell' Hôtel Doel si attendeva la campanella della Table d'hôte, che suonò alle ore 6 e mezzo del pomeriggio. Ci fu servito un *menu*, pantagrueliano come sempre in Olanda, e dell'ottimo vino francese. Ma eravam tanti in quel salone stile della rinascenza ed eravamo così muti che mi parve di essere in un convento. C' era qualcuno particolarmente che mangiava come un lupo.

Lo rividi la mattina seguente al *déjeûner*.

Gli fu servito il pane di varie specie in tre o quattro vassoi, un piatto col burro e col salame, del bue rifreddo, formaggio di Olanda, frutta allo spirito, frutta in conserva e fragole. Aveva innanzi una batteria di cocci. Caffettiera con caffè, caffetticra con latte, tazza da latte, tazza da caffè, vassoio da zucchero, scatole di latta col thè delle colonie, passatoio, caffettiera per thè, ed in terra vicino alla sua poltrona una grande caffettiera, in forma di caraffa di rame entro un recipiente col fuoco, contenente acqua calda per la decozione di thè. Lo vidi ferocemente gettar giù tutto, mangiare tutto, palmare il pane di burro, imbottirlo di salame, bagnarlo nel latte, bere il thè, poi bere il caffè, indi daccapo il burro, la carne, il latte, il formaggio d' Olanda, le fragole, il thè ancora, finchè tutto non gli sparve dalla vista, finchè non furono vuoti la caffettiera di rame con l'acqua calda ed i tre vassoi col pane. Io ed il mio compagno di viaggio restammo là, muti, stupefatti, come innanzi ad un fenomeno, noi che da veri e buoni italiani del mezzogiorno, in sul mattino non avevamo disdetto il tradi-

zionale sistema di bere solo una tazza di caffè, puro caffè.

Anche quello era un fenomeno olandese e la fortuna non ce ne privò. Quel mangiatore non l'ho più dimenticato, e sarei rimasto là a dargli ancora burro, salame, e thè e pane e fragole per vederlo mangiare fino alla sazietà, perchè son persuaso che quel signore quando si levò doveva avere ancora appetito.

Quando il garzone dell'Hôtel ci chiamò per annunziarci che la carrozza per la stazione era pronta, quello strano signore ci sorrise amabilmente.

Non lo dimenticherò mai più.

Il giorno che fu l'ultimo della dimora in Olanda e che era succeduto a quello del pranzo coi muti, era ancora triste ed autunnale ed in verità anche io ed il mio compagno continuavamo ad essere melanconici. Certi strani pensieri ci tenevano.

La bruma era su tutta Groningen e le campane della Cattedrale di San Martino, sull'alto agile campanile, suonavano una strana musica, come se avessero voluto significarmi qualche cosa: ma io non riuscii a comprenderle.

Povere campanelle rimaste per me misteriose! Ma la loro dolce musica è un grato ricordo tra i miei ricordi d'Olanda, in quel giorno piovoso a Groningen.

Dott. ULISSE ORTENSI.

Olanda — Paesaggio invernale.

LUOGHI ROMITI: SANT'ANGELO IN FORMIS.

« Or ce sont là des notions graves et curieuses, qui donnent aux restes du temple de Diane Tifatine, transformé en église chrétienne de S. Angelo, un intérêt qui n'a pas suffisamment apprécié... »

RAUL RONCHON — *Notice sur les fouilles de Capoue*, p. 23.

Da un codice Cassinese del Sec. XI.

DA Santamaria di Capua, la piccola e pulita città di Terra di Lavoro, a Sant'Angelo in Formis è un tratto di quasi mezz'ora di carrozza. Usciti appena da Santamaria si dissolve e svanisce, in una pura e fresca aria campagnuola, l'acre odor di mortella ch'è la caratteristica di quel borgo mercantile, occupato tutto l'anno alla concia e alla preparazione dei cuoiami per un commercio che ne ha fatto ricca, senza renderla prodiga, la gente.

La piccola vettura da nolo corre via per una strada che s'allunga in linea retta verso Capua. Passa d'avanti all' anfiteatro campano — una mole nerastra che s'erge, come una collinetta, dall'erba che offre pascolo tranquillo agli armenti — si lascia dietro alcuni rozzi casolari e qualche vetraia, le cui finestre terrene rosseggiano a quando a quando e avventano sulla strada boccate di fiamme e di fumo, e va, per quasi mezz'ora, traverso campi seminati, prosperanti all'alito d'un leggero ponente. All'orizzonte, sulla vostra sinistra, il cielo raggiunge e limita, lontanissimamente, un piano sterminato: di faccia a voi, grado a grado, quel confine va assorgendo e disegna il principio de' monti tifatini, il cui scenario là dove Capua, triste città di chiese e di soldati, affaccia sul fiume i vecchi suoi fabbricati della *Riviera Casilina*, ha una composizione di linee e di colore che non suscita alcuna poesia; tutto è un po' fosco: i monti nereggiano e un gruppo di nuvole, che procede lentissimamente, sovrasta, in un cielo opalino, a quelle alture.

Ma dallo spettacolo di questa cupa solennità la piccola vettura par che s' allontani sempre più: corre, corre per la via soleggiata ed amena, passa d'avanti a un piccolo villaggio che raccoglie le sue quattro o cinque casette intorno a un campanile, svolta a un crocevia — dove a una vasca bassa s'abbevera un cavallo che leva la testa e nitrisce — e comincia a salire per un'erta non faticosa, pian piano. Eccomi, dunque, a Sant'Angelo: ecco il Tifata che gli sovrasta, il *monte che cammina* dice quella povera e poca gente del luogo.

Scendo dalla *carrozzella*: n'è già sceso dalla serpa il giovane auriga che or conduce a mano la sua bestia sudata e sbuffante. Poco appresso il cavallo s'arresta, senza che ve lo induca la voce del padrone. Egli è che conosce le sue tappe: siamo d'avanti alla bottega d'un vinaio. Al romore della *carrozzella* egli s'è fatto sulla soglia e ha sorriso al mio auriga e lo ha salutato levando una mano enorme, arrossata, grave di dita gonfie e corte. La sua figura occupa quasi tutto il vano della porta: egli è un uomo grande e grasso: le frasche e gli arboscelli di lauro, decorazione dell'architrave e delli stipiti della bottega, incorniciano lietamente il bonario personaggio. Egli saluta, gra-

Ritratto di Desiderio papa Vittore III.

Facciata della Chiesa di S. Angelo in Formis. (Da fotografia diretta).

vemente: allo stesso tempo il cocchiere mi dice: Vostra eccellenza tarderà qualche oretta. La chiesa è là, dietro quelle case, a mano manca. Io aspetto qui vostra eccellenza.

M'avvio: cammino ancora, in salita, per una diecina di minuti, salgo una larga gradinata che sta fra le case rurali e il monte, svolto a sinistra e passo sotto un grande arco antico che, tra le mura di cinta della basilica, mette a un vasto spazio quadrato, verdeggiante e odoroso. La chiesa e il campanile fronteggiano questo spiazzato che pare una terrazza pensile sulle bianche case sottostanti. Nel lontano, in un mare di verde, stanno le piccole città della Campania: le terre coltivate spargono il piano d'un disegno geometrico e un lungo filare d'agrumi si corona, a un tratto, di fumo: è il treno che passa. Nell'aria, limpida come un cristallo, vibra, e va a poco a poco mancando, il fischio della locomotiva. Quel fumo si snebbia: delle rondini passano garrendo a stormi e scompaiono: il silenzio dell'ora meridiana riconquista ogni cosa della natura, e le cose della vita appaiono lontane, assai lontane alla vostra meditazione solitaria . . . .

Gli aspri fianchi del monte alle cui pendici estreme s'addossa la basilica di *S. Angelo in Formis* son disseminati di macigni immani, che la dolce stagione riveste d'una molle vegetazione muscosa e il verno spoglia daccapo, lasciandoli, su per l'erta gibbosa, biancheggiare al vento che fischia e si lamenta. Tuttavia, sulla più alta sua cima, il monte verdeggia: quel culmine è coronato da un fitto d'erbe gigantesche che prosperano similmente nella fredda stagione e sono covi e son nidi. Indizio di tempo sereno o tempestoso la vetta quasi inaccessibile ora è affollata di nuvoli, or si staglia con disegno netto e pulito sull'azzurro del cielo.

La catena de' monti Tifatini comincia da

Nord, presso il fosco e limaccioso Volturno, si distende e s'aderge in piramide all'Est e, infine, si va spiegando ad arco verso Maddaloni, ove le montagne sannitiche di Durazzano, antico ricovero brigantesco, la interrompono e l'attraversano. Una valle selvaggia segna appiè de' monti que' loro confini e a un tratto si rinserra tra l'alte rocce calcaree. È qui che Ponzio Telesino debellò le superbe legioni romane: qui, spogliati dell'armi e a capo basso i confusi soldati della repubblica passarono sotto le Forche Caudine: qui un sanguigno tramonto autunnale bagnò del suo lume rossastro la folla de' vincitori e de' vinti e a' mucchi delle corazze e delli elmi dorati de' consoli romani — che vedevano insozzata del molle terreno del Sannio l'aquila orgogliosa de' loro cimieri — qui concedette l'ultimo lampo. Ancora, attorno alle pendici di questi monti Tifatini e proprio al conspetto del tempio di Diana che biancheggiava dall'alto con le sue marmoree colonne, combattettero ferocemente le schiere di Silla e di Mario: ancora, nell'ottobre del 1860, qui Garibaldi decise della sorte di Napoli e dispose dell'annessione delle due Sicilie.

S. Angelo in Formis — " La Crocifissione „ affresco del Sec. XI. (Da una cromo-litografia, col permesso del Sig. Salazar).

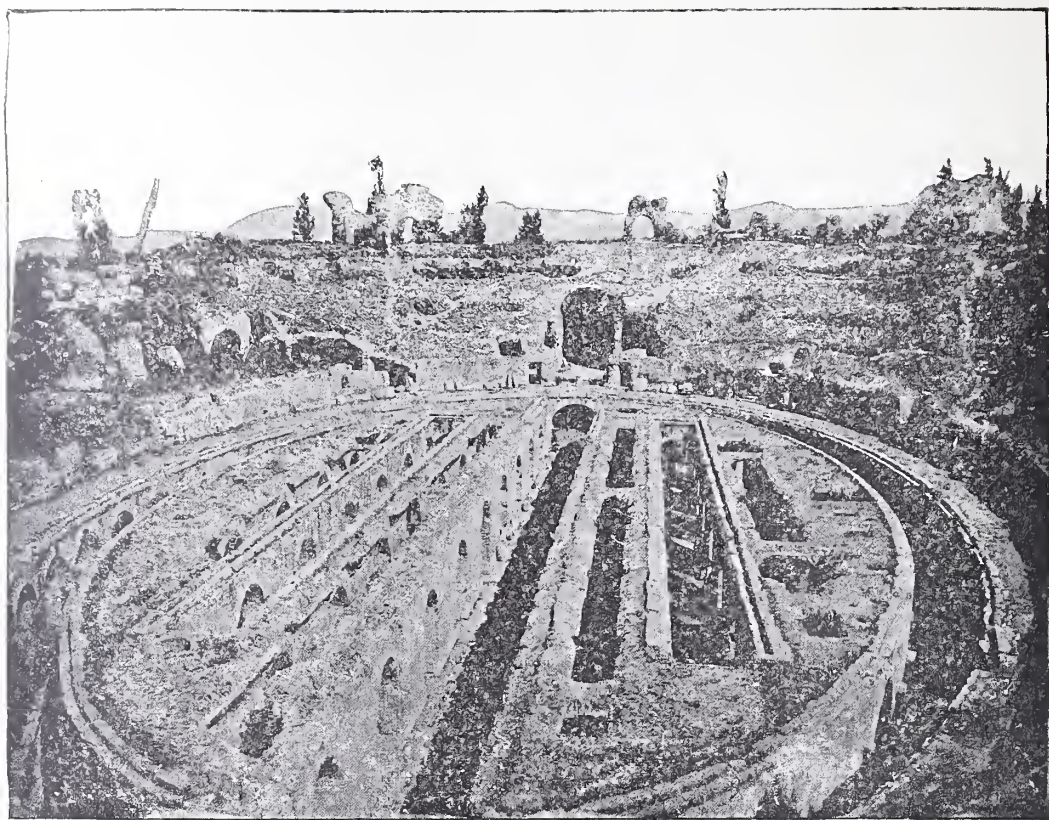
***

Antica e piena di quell'antico mistero, onde sembraron paurosamente ammonitive le tradizioni mitologiche, una favola si lega alla storia della basilica di S. Angelo, o, per dir meglio, a quella del tempio pagano dal quale prese origine materiale questo singolar movimento dell'undecimo secolo. Prima che i Greci movessero alla difficile conquista di Troia l'ambizioso Agamennone tentò d'immolare in Aulide la sciagurata sua figliuola Ifigenia. Come,

scambio di lei, fosse sagrificata una cerva e come, per mano d'Ifigenia, fosse ucciso Toante e salvato Oreste è risaputo. Ella, in un fascio di legna, portò seco, fuggendo, il simulacro di Diana, e la provvida Dea, da quel tempo e per quel fatto chiamata *Fascelide* o *Fascina*, accompagnò la fanciulla in Italia e qui ebbe, poi che la sua statua di candido pario fu collocata sul monte Tifata, un novo tempio, tra il verde boschivo di quell'altura, e un novo culto, che fu quello campano.

S. Angelo in Formis — " Cristo e l'Adultera affresco del Sec. XI. (Da una cromo-litografia), col permesso del sig. Salazar.

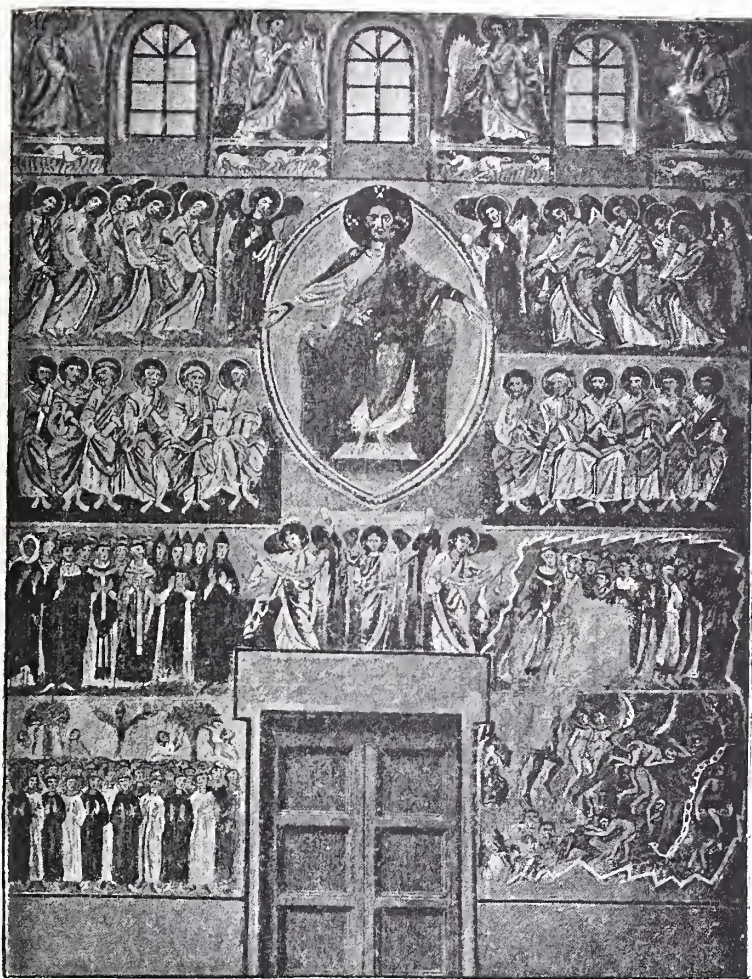
Era assai poetico il luogo e adatto in tutto a' lieti attributi della dea cacciatrice. Si rivestiva il dorso del monte delle elci maestose ond'esso avea preso nome e, più in alto, ove il sacro bosco si raffittiva, eran macchie d'orni e di castagni, d'odorosi meli e di carpini. In un'aria carca di efflluvii prosperavano l'olivo e il ciriegio: aromatici pascoli davan timo e menta e trifoglio alli armenti e nelle notti serene, stando sul bianco tempio la luna, un breve laghetto arcadico ne raccoglieva il lume tranquillo e se ne inargentava, tra il fruscio de' tardi uccelli dell'acqua, abbeverantisi alle molli ed umide sponde. E in quel momento, ritta sul limitare del tempio, la statua di Diana presiedeva a quella profonda pace boschiva e quasi parea che del profumo di tutte l'erbe circostanti e d'ogni essenza virtuosa che se ne componeva aspirasse l'inebriante alito fresco. Così, mai luogo più poetico e più propizio accolse la divina figlia di Latona e di Giove e la mostrò serena e sorridente a' suoi rustici adoratori.

Era ancor lassù intatto quel dorico tempio quando, come si narra, un principe Longobardo pensò, verso il decimo secolo, di mutarlo in una chiesa dedicata all'Arcangelo S. Michele? Forse ne rimanevano le rovine soltanto, sulle quali fu levata la basilica, che però venne detta di *Sant'Angelo ad arcum Dianae*, oppure *ad formas*, per i molti acquedotti che scendevano dal monte e s'indirizzavano a Capua. Certo è che la chiesa fino al 1073, dopo avere appartenuto or ai vescovi di Capua ora — per volontà di Papa Marino II —, a' monaci Cassinesi di Capua stessa, rimase senza accrescimento

S. Angelo in Formis — Anfiteatro Campano. (Da una fotografia diretta).

di sorta precisamente perchè quella disputa incessante non aveva ad alcuno permesso d'allargarla e abbellirla.

Nel 1065, quando era abate di Montecassino quel famoso Desiderio, che fu poi Papa Vittore III, il Principe Riccardo I Normanno, conte d'Aversa, era ricorso all'arcivescovo di Capua Ildebrando — in quel tempo padrone della basilica — perchè l'avesse restituita ai Cassinesi. Offeriva, in cambio, la chiesa di San Giovanni de'Landepaldi, la quale apparteneva al Palazzo del Principe medesimo.

La permuta venne accettata e si fece. Ho cercato ne' miei ricordi di Montecassino, ove la cortesia di que' frati è pari alla loro cultura, qualcuna delle riproduzioni delle alluminature di que' codici preziosi che a me fu dato d'osservare in parte durante i pochi giorni in cui stetti lassù, ospitato nell'immenso e solenne monastero. Ricordavo d'aver tolto con me qualche stampa colorita che appunto si riferiva a Sant'Angelo in Formis ed era uscita dall'officina litografica della Badia in quel tempo diretta, anzi fondata addirittura, dall'illustre Padre Don Odorisio Piscicelli al quale fui raccomandato e che ora è Abate di Bari. E l'ho ritrovata: anzi ho ritrovato due de' più antichi documenti iconografici di S. Angelo: la rappresentazione della permuta della basilica con la chiesa de' Landepaldi e il ritratto dell'Abate Desiderio, ingenue composizioni d'un qualche monaco contemporaneo all'abbellimento della basilica e illustratore paziente della sua storia.

La prima di queste alluminature ci mostra da un lato il vescovo Ildebrando in mezzo a' suoi chierici, dall'altro il Principe Riccardo, circondato da' suoi soldati Normanni. Le mani d'Ildebrando e del Principe, i quali son seduti il primo in una sedia pomposa sulla quale è steso un soffice e ricco cuscino, l'altro su d'uno sgabello elegante, s'intrecciano quasi. Ildebrando indica al Principe la chiesa di S. Angelo che

S. Angelo in Formis — " Giudizio Universale „ affresco del Sec. XI. (Da una cromo-litografia), col permesso del sig. Salazar.

nell'alto, in fondo, è rozzamente ma chiaramente disegnata, e Riccardo è in atto di riceverla. La cerimonia è pur descritta in un codice cassinese che non tralascia di menzionar tutta quanta — in un latino sgrammaticato e volgare — la sacra suppellettile di S. Giovanni de'Landepaldi, ceduta, con la chiesa, al vescovo di Capua. E tal documento è, se non mi sbaglio, di un qualche valore per le indagini della storia su quel che potessero contenere per le forme del rito di que' tempi i semplici armadii di quelle piccole sagrestie. Trascrivo il documento:

Commutationem domni primi Ricardi Capuanorum principis cum domno Hildeprando Archiepiscopo Capuanae sedis: In nomine Domini nostri Jesu Christi, anno ab Incarnatione ejus millesimo sexagesimo quinto, mense December etc. ideoque nos Ildeprandus etc. etc. declaramus quia supradictus Richardus gloriosus princeps, divina inspiratione compulsus pro mercede et redemptione animae suae vult constituere et aedificare coenobium etc. etc. et supradicti gloriosi principis est pertinens sui palatii una Ecclesia vocabulo S. Johannis qui dicitur de Landepoldi quae nobis dare voleret etc.

Rebus vero mobilibus ipsis ornamentis hi sont:

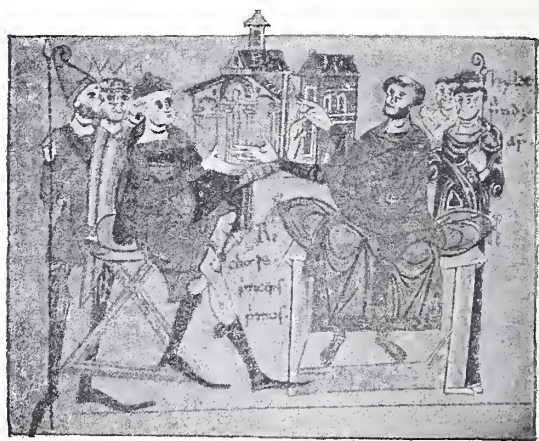
Scrineum cum reliquiae, unum — Busside cum reliquiae, unum — Scrineum ossatum, u-

L'Abate Desiderio (da miniatura Cassinese).

num — Planetae serice, duae — Amictum cum lista deaurata, unum — Orali serici, duo — Planeta castanea, una — Ammictum cum lista oriola, unum — Orale ad acu, unum — Planeta linea cum fasciolum, unum — Manipulum unum — Camisum unum — Calici argentei duo — Patena de argentum una — Calicem de stagno et patena, circitorum cum lista deaurata cum albe, unum — Et circitoria serica, tria — Coopertoria serica, quatuor — Coopertorum cum lista deaurata, unum — Et alia coopertoria serica, quatuor — Facitergium ad acu manu, unum — Lena serica una — Lanae sericae, duae, et alii panni serici tribus — Pelliciae sericae, tria — Pallia de serica, quatuor — Curtinella ad acu, una — Thuribula de argento, dua — Cruce de argento, una — Et aliae minores cruces de argento, tres — Nudillo uno cum gemmae duae — Altare Piczolum de ebore, unum — Et biaricium alium, unum — Christallum, unum — Cortinae lineae majorum, duae, et piczolae duae — Liber Comite majoro unum, et minori, duo — Omelia Gregoriale una — Et alia vetusta una — Et quadragesimale, una — Passionaria, dua — Eptaticum, unum — Prophetarum, unum — Regum, unum — Historiale, unum — Et quaterni de historia Ruth — Parabolae Salomonis, unum — Actum Apostolorum, unum — Epistola Paoli, una — Dialogo, uno — Liber Epiphanii, unum — Antiphoniarum de nocte, unum — Et de die, duo — Himnarium, unum — Ambrosianum, unum — Manuale Franciscu, unum — Glose una. „

A terra, sotto il piccolo portico della basilica erano seduti dei bambini e si comunicavano all'ombra i loro pensieri infantili. Levai, soffermandomi davanti alla porta, lo sguardo in alto: al sommo della porta, su bel fondo celestino, è dipinta una Vergine: ella contempla da quel luogo remoto, co' suoi grandi occhi azzurrini, la silenziosa vastità della Campania ubertosa: le sue braccia s'aprono come per benedirla e la sua bocca sottile sorride. Alla sua destra, a manca di lei, sul muro del portico stanno altre pitture del tempo di Desiderio, un po' più scolorite: gli archi d' un dolce sesto quasi acuto poggiano sulle colonne bianche che furono del bel tempietto di Diana: sui capitelli di quelle di maggior fusto che sostengono l'arco medio del portico son due gattoni di marmo tra un fogliame scolpito.

Entrai nella chiesa, ove già le prime ombre cominciavano a cadere. I piccini si levarono e mi seguirono.

Una storia completa delle arti de' tempi di mezzo non si comporrà giammai prima che non si sieno studiati questi esemplari meravigliosi delle instituzioni monastiche fomentatrici della civiltà di quell' epoca e pruova d'un genio multiforme e gentile. I codici cassinesi e S. Angelo in Formis sono i soli monumenti che pos-

Permuta di S. Angelo in Formis con S. Giovanni de'Landepaldi (da miniatura Cassinese).

sono darci un'idea chiara abbastanza della condizione del disegno e del colorito a' tempi di Desiderio, della maniera e dell'ordine ond'erano condotte le istorie delle sacre scritture, delle vite dei santi. Una ingenua ma profonda inspirazione e un sentimento commosso sono in quell'arte rudimentale: nella traduzione del simbolo, nella rappresentazione de' fatti biblici, espressi senza alcun sussidio di malizia formale e coloriti da una scarsa tavolozza, è pur un'intenzione suggestiva.

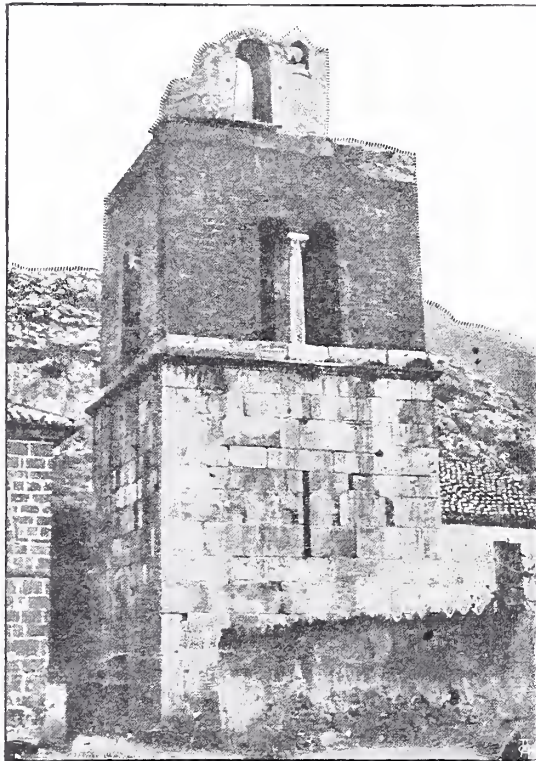
La basilica ha tre navi terminate in tre absidi, delle quali quella di mezzo è più ampia di molto; otto archi a tutto sesto con sette colonne terminate da bei capitelli corintii stanno a' due lati della nave di mezzo: i muri soprastanti alli archi son dipinti e v'è raffigurata, in tanti rettangoli, tutta la dolorosa storia di Gesù L'abside medio, che ha un'immane figura del Cristo benedicente alla greca tra gli apostoli, supera di livello gli altri due; vi si ascende per alcuni gradini i quali, anticamente, conducevano lassù ad un altare maggiore che oggi è scomparso affatto. Presso i gradini è l'ambone: un pulpito quadrato che posa su quattro archetti schiacciati e su colonnette a sei facce del XI secolo. Una piccola aquila alla quale è stato mozzato il capo sta sulla balaustra dell'ambone e regge un libro marmoreo. I mosaici del pulpito sono scomparsi; non ne rimane che un breve pezzetto ricco d'oro lucente e di stelle azzurrine sparse per quel fondo. Una colonnina di sottile fusto spezzato è presso il pulpito; posa entro un capitello corintio e serve, ancora, per candelabro a cerei pasquali.

Il pavimento accusa il passaggio di tutte le età. Forse in origine era quello del tempio di Diana composto di larghe lastre marmoree di cui qualcuna è rimasta; poi vi fu soprapposto un mosaico, quasi interamente distrutto anche esso, infine, qua e là, si è tentato di rifarlo con altre aggiunzioni. Due fonti battesimali, uno dei quali è un'antica ara romana del tempo della decadenza, sono presso alla porta d'entrata e questa porta ha l'interna parete, immensa, poi che sale fino al soffitto, dipinta a un solo soggetto dantesco, il *giudizio universale*.

Questa paurosa e bizzarra fantasia è divisa in zone che compongono sette scompartimenti rettangolari: Cristo è in mezzo, in un ovale a fondo azzurro irraggiato. Alla sua destra sono i buoni, alla sua sinistra i malvagi, precipitanti nell'inferno ove Lucifero gli aspetta.

Quali furono gli artisti che dipinsero in Sant'Angelo? Questa basilica sorta in un tempo il cui pensiero religioso si esprimeva in opere cristiane d'una sublime grandezza e d'un magistero perfetto ebbe da Desiderio, Abate di Montecassino, il maggior lustro. Egli fece venire da Costantinopoli i *quadratarii* e i pittori per gli abbellimenti di Montecassino e, quelli terminati, volle che la piccola chiesa di S. Angelo quasi reggesse al paragone. Ma i suoi monaci non impararono forse dagli artisti bizantini il modo di dipingere? Quei greci — si dice — perchè nessuno sapesse della misteriosa composizione de' loro colori, si chiudevano in chiesa e ne uscivano soltanto quando tutta la decorazione era completa. Ma chi potrebbe affermare con sicura coscienza — mancandocene i documenti scritti — che le pitture di S. Angelo siano di soli bizantini? Esse tradiscono la mancanza di carattere ch'è il segno di quella scuola, ma a me pare che svelino pure — specie quelle della nave mediana — l'opera, imperfetta sì ma imitativa, d'una scuola indigena che sta per emanciparsi dal bizantinismo. L'imitazione è nel colorito; gli atteggiamenti cominciano già a perdere quella aridità, quella linea geometrica, quella stereotipata forma jeratica particolare dell'iconografia bizantina. Un dibattito su questo soggetto interessante è, mentre scrivo, tra scrittori d'arte tedeschi, tra il Dobbert e il Krauss in ispecie. A parte la sua magnifica conservazione, la sua storia così poetica, la sua fisonomia così nuova, la basilica di Sant'Angelo è un documento del maggior interesse per la storia della pittura italiana. Non è senza un palpito naturale che noi italiani domandiamo a queste pareti che ci si cominciano a svelare la rivendicazione d'un'arte ch'è parsa italiana soltanto dopo Giotto. Dalle costui figure, difatti, s'è detto fin qua che principia la vera storia dell'arte nostra. Ma il fiorentino meditativo e poeta non fece che imprimere pel primo alle fisonomie de' suoi santi la forza della volontà e l'abito de' grandi pensieri. Alla sua immaginazione ardita e feconda precorsero l'ingenuità, la mancanza del carattere: ma chi volesse intessere la cronaca paziente e documentata della

pittura italiana anteriore al bel trecento troverebbe esemplari ancor vivi e parlanti dell'arte pittorica anteriori fin di due secoli a Giotto, rappresentazioni che hanno inspirato la fantasia e la filosofia dell'Alighieri, centri meridionali artistici i quali, come quello che in Terra di Lavoro alimentò Desiderio, inmaginarono fin sulle vette de' monti più alti, come in luoghi dominatori e poetici, le architetture più gentili, le ornamentazioni pittoriche più impressionanti e a un tempo la dimora più tranquilla di que' monaci che le avevano compiute e che in mezzo ad esse continuavano il loro sogno adorabile, come tanti frati Angelici preganti.

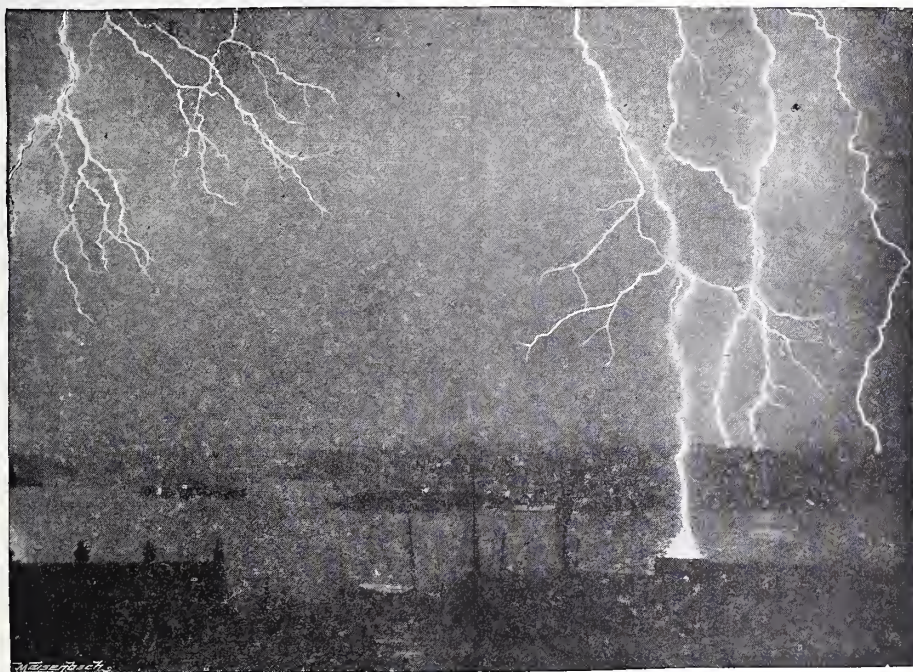
S. di Giacomo.

Il Campanile della Chiesa di S. Angelo in Formis.

1. Fulmine a corrente. (Da una fotografia di G. E. Davis, della Royal Meteorological Society).

CURIOSITA' SCIENTIFICHE.

IL FULMINE NELLA FOTOGRAFIA E NE' SUOI EFFETTI.

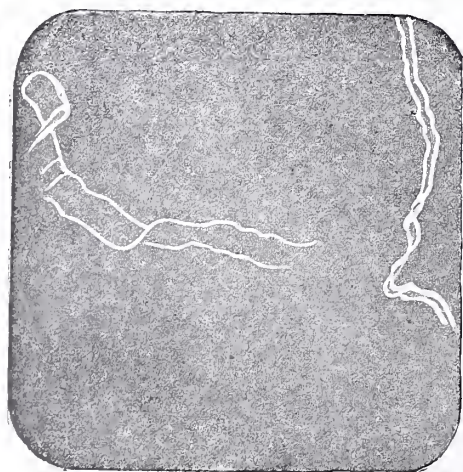
SIAMO d'estate e coi temporali del giorno i fulmini sono d'attualità. Non però vi annoieremo con una lezione di fisica, superflua per i colti lettori dell' *Emporium*; ma, anche su questo comunissimo argomento, ci è caro regalarvi una collezione di *curiosità* senza precedenti: trattasi di fotografie istantanee prese da alcuni dei più celebri Osservatorî Meteorologici, da scienziati e dilettanti, che vengono a dimostrare anco una volta i vantaggi che la fotografia può rendere allo studio dei fenomeni naturali.

Sembra che il fulmine, traversando gli strati

2. Fulmine ramificato. (Da una fotografia di H. C. Russel, Osservatorio di Sidney, della Roy. Met. Soc.

3. Il fulmine secondo gli artisti.
(Da un disegno di Shelford Bidwell Esq. F. R. S.)

dell'atmosfera, mostri una speciale predilezione per i sentieri tortuosi; qualche volta, è vero, va diretto alla meta; ma ordinariamente descrive delle sinuosità che si aggrovigliano come in nodi, o che si sparpagliano in rami sfavillanti, finchè termina la sua corsa vagabonda piombando in senso rettilineo sopra un condotto di gaz, sopra un albero od altri corpi che travolge e deteriora più o meno. La bizzarria di questo brillante ma importuno visitatore è stata cantata non meno bizzarramente da un nostro secentista:

Ed il fulmine giulivo
Che non lascia uomo vivo
Saltellava qua e là!

Il secolo nostro ha protetto le case con alte punte per tenerselo lontano; ma anche queste

4. Fulmine a nastro.
(Da una fotografia di Shelford Bidwell Esq. F. R. S.)

in certi casi non bastano a salvaguardare gli inquilini dalle sue bizzarre visite.

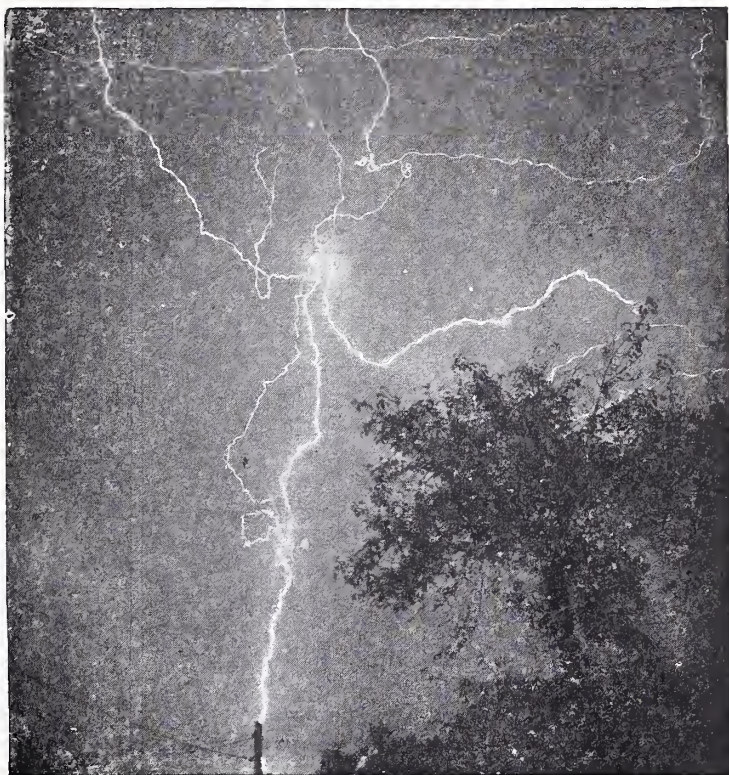
Noi non intendiamo occuparci di parafulmini, ma solo dello scoppio del fulmine e dei guasti che lascia dietro di sè. Le fotografie, che presentiamo ai nostri lettori, parlano abbastanza da sè; vi si vedono grandi quercie abbattute, muri di pietra schiantati, abiti rovinati e perfino una mezza dozzina di scarpe ridotte in uno stato spaventevole.

Ma, per completarle, offriamo una fotografia d'un fulmine a zig-zag non mai veduta. Fermiamoci su questo fulmine a zig-zag.

5. Fulmine triplo serpeggiante.
(Da una fotografia di Shelford Bidwell Esq. F. R. S.)

Da tempo immemorabile è usanza convenzionale tra gli artisti di descrivere il fulmine nella forma d'una linea spezzata, quale si vede dalla nostra illustrazione N. 3. Ora tutti gli artisti hanno avuto torto. Tra migliaia di fotografie fatte da professionisti e da dilettanti, non è mai avvenuto il caso di vedere un fulmine a zig-zag e bisogna quindi ammettere che tutto ciò non corrisponde affatto al vero. Quella forma di fulmini convenzionali non si trova in natura. Il grande Turner fu il primo che dipinse il fulmine come realmente è, e noi troviamo in un suo famoso paesaggio un semplice filo di luce tra dense nubi. Nasmyth, l'inventore, nel 1856 rimise all'Associazione Britannica un notevole scritto sostenendo l'esattezza dell'osservazione di Turner. Tuttavia gli artisti quasi tutti continuano a figurare il fulmine a zig-zag,

giusta la tradizione; tal quale, come ai tempi eroici, senza darsi troppo pensiero dei risultati di quella somma rivelatrice delle verità naturali che è l'*istantanea*.

Vi sono varie specie di fulmini e la maggior parte sono riprodotte dalle nostre illustrazioni. Però, per dimostrare subito il grande contrasto tra le loro varie forme, non seguiremo pel momento l'ordine in cui le illustrazioni sono disposte nel nostro testo, ma ci riferiremo ai loro numeri. Per esempio il N. 4, ottenuto dal Sig. Shelford Bidwell F. R. S., è un eccellente saggio di " fulmine a nastro „; il N. 5 è un fulmine triplo, in cui vedonsi chiaramente dei nodi; il N. 6 è pure un magnifico saggio di fulmine serpeggiante: venne fotografato a Newark (New Jersey, America Nord) e la macchina fotografica si trovava ad una distanza di 16 metri dal palo del telegrafo colpito dal fulmine. La fotografia di Sidney (N. 2), di cui parleremo più avanti, ci dà una bella idea del fulmine ramificato, in cui i rami piccoli del fulmine sono attaccati ai rami grandi, come le fibre nelle radici degli alberi. Il N. 7, ci dà il fulmine ramificato.

6. Fulmine serpeggiante che colpisce un palo del telegrafo.
(Da una fotografia di W. Archibald, Newark, della Roy. Met. Soc.)

Uno dei fulmini più rimarchevoli che siano stati fotografati lo troviamo nel N. 2. La fotografia venne eseguita dall'Osservatorio di Sidney il 7 dicembre 1892. Il fulmine andò a spegnersi nell'acqua del porto, misurava più di 500 metri di lunghezza e non venne fotografato

7. Fulmine ramificato. (Da unafotografia di F. Craik Herne Bay).

8. Fulmine ramificato caduto dietro un bastimento.
(Da una fotografia della Roy. Met. Soc.).

Come la fotografia riproduce fedelmente la città immersa nel sonno! La notte era nerissima, e l'oscurità veniva tratto tratto rotta dal chiarore del lampo: la lastra fotografica riuscì perfino a riprodurre il chiarore dei fanali delle strade. Come illustrazione delle differenti forme di fulmini, riproduciamo altre belle fotografie con tutti i loro caratteri. La prima (N. 8) è distintamente ramificata e la sua apparente connessione col bastimento natante sul mare le dà un' attrattiva meravigliosa. Ma da quanto possiamo sapere, il fulmine era al di là del bastimento di molte miglia. La fotografia N. 9, ci dà un " fulmine a corrente ,,, caduto al

10. Impronte arborescenti sul braccio d'un fanciullo.
(Da una fotografia di Giorgio Bruce, Duns).

tutto, poichè la parte superiore trovavasi fuori del campo della macchina. Il punto, dove il fulmine scoppiò, si trovava a oltre 600 m. distante e la macchina era situata a 50 m. sul livello del mare.

9. Fulmine a corrente.
(Da una fotografia di V. Blanchard e Lunn, Cambridge).

Trinity College, Cambridge; esso venne fotografato alla mezzanotte del 6 giugno 1889. Come risulta dall' illustrazione, il fulmine sembra discendere direttamente sulle case. La fotografia N. 1, fatta a Dubuque (Iowa), riproduce una forma curiosa di fulmine, veduto alle 10 di sera del 17 luglio 1887.

Miss Broome ha formato una ricca collezione di fotografie prese durante i temporali; parecchie originarie dall' America e dall' Australia, tutte dimostranti le varie forme che prende il lampo nel suo viaggio aereo, non meno che gli effetti distruttori del fulmine sugli alberi, sui muri, sugli animali, sui vestiti e su delle scarpe.

Uno degli effetti più curiosi della scarica elettrica e che da anni occupa l'attenzione degli

scienziati, è l'impronta disegnata dal fulmine sulla pelle umana. Queste impronte figurano indistintamente degli alberi, il paesaggio circostante, un ferro da cavallo, il nome d'un bastimento il cui albero maestro veniva colpito dal fulmine, degli uccelli, dei buoi, croci ed altri oggetti. Il caso più notevole fu quello di montoni fulminati; la superficie interna della pelle d'ogni animale portava un'impronta rappresentante una parte del luogo colpito dal fulmine.

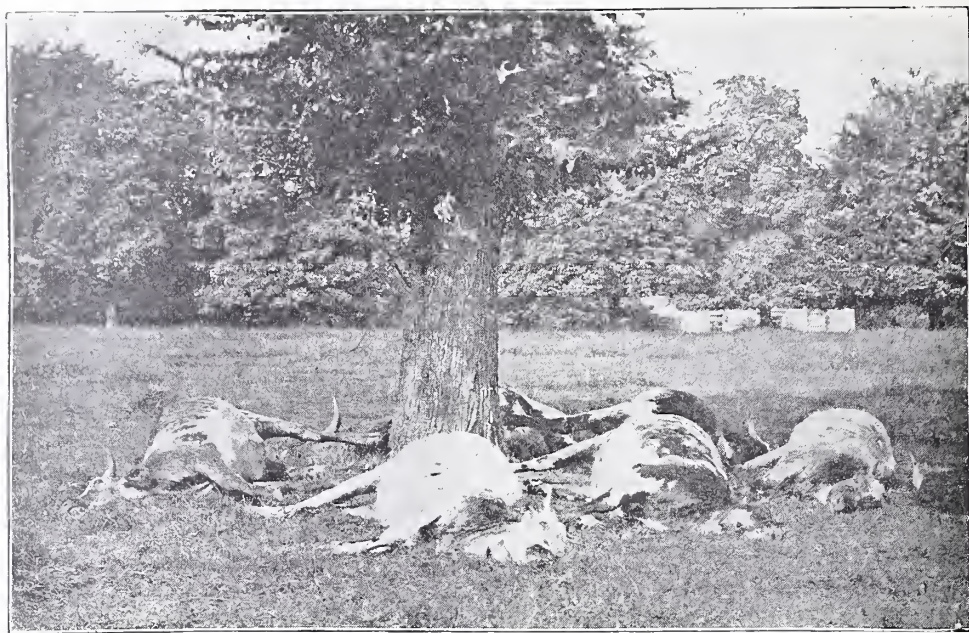
Un altro fatto non meno degno di osservazione è il seguente. Il 9 giugno del 1883, a Duns (Berwickshire), un giovanetto che stava diritto vicino ad un albero, fu lanciato dal fulmine sulla strada vicina. Rialzatolo, si trovò, esaminando il suo corpo, che sulla sua pelle eranvi distintamente disegnati i rami dell'albero (N. 10); l'impronta aveva tutta l'apparenza di una fotografia. Questo fenomeno era dovuto probabilmente alle ramificazioni del lampo, analoghe a quelle che serpeggiano su una foglia d'oro volatilizzata da una scarica elettrica.

Anche gli effetti del fulmine sui vestiti sono assai curiosi. La fotografia che offriamo (N. 11) fu presa da W. Marriott, segretario della Società Reale Meteorologica, dopo un uragano che si scatenò sovra la fattoria Spaniard, a Hampstead Heath, il 14 giugno 1888. Due operai stavano pranzando sotto un albero, quando il fulmine li colpì, rendendo l'uno privo dei sensi, l'altro stordito. Quello stordito non riportò nessuna ferita, ma si accorse che i suoi calzoni bruciavano, che il suo coltello gli era stato strappato dalle mani e le fibbie d'acciaio portate via con violenza dalle gambe. Quando ebbe spento i suoi calzoni, si mise a chiamare soccorso. L'altro si era bruciato a destra dalle spalle ai piedi.

12. Scarpe di coristi abbruciate dal fulmine nella Chiesa di Atcham, Shrewsbury. (Da una fotografia di F. Laing, Shrewsbury. Avuta ad imprestito da G. F. Symons, Esq.)

11. Abiti da uomo rovinati dal fulmine a Hampstead Heath, il 14 Giugno 1888. (Da una fotografia di W. Marriott, Esq.)

È difficile il descrivere l'effetto distruttore del fulmine sugli abiti, ma si suppone che la corrente percorra la superficie della pelle, trasformando l'umidità in vapore, il quale per la sua espansione riduce a brandelli gli abiti.

Anche le scarpe (vedi la illustrazione N. 12) senza dubbio vengono arse in modo analogo. Quelle ri-

13. Bestiame ucciso dal fulmine. (Da una fot. di H. Biddell, Esq., Playford, Ipswich).

prodotte appartengono ad alcuni ragazzi coristi della chiesa di Atcham (Shrewsbury), che nel luglio 1879 furono visitati dal fulmine. Possiamo accennare di passaggio che le vesti delle donne vanno meno soggette ad essere rovinate dal fulmine che non quelle degli uomini. Le vesti da donna sono sciolte e rallentate, mentre la comparativa strettezza dell'abito da uomo e la grande tendenza alla traspirazione offrono un'eccellente occasione per l'esplosione di vapore sparso.

Per meglio dimostrare l'effetto micidiale del fulmine, riproduciamo una fotografia (N. 13) mandataci da H. Biddell Esq. di Playford, a Ipswich. Il signor Biddell racconta che gli animali uccisi si trovarono sotto l'albero vicino a Bury St. Edmunds; ed in una lettera interessante così dice a proposito del guasto agli alberi: " M'immagino che la polverizzazione della corteccia dell'albero, che è pieno di succo, sia l'effetto del fluido convertito all'istante in corrente. Noi non crediamo di avere un concetto del calore generato dal fluido elettrico, quando sia messo a contatto con ma-

14. Quercia schiantata dal fulmine a Ewhurst Church, Surrey.
(Da una fotografia dell'ammiraglio F. P. Maclear. Imprestata dalla R. M. S.)

teric che sono cattivi conduttori. Gli alberi morti non vengono mai colpiti dal fulmine, almeno io non ne ho mai veduti „.

L'albero che ricoverava le povere bestie, dobbiamo notarlo, fu danneggiato in modo assai insignificante. Nella figura N. 14 si nota l'effetto del fulmine sull'albero.

Questa quercia veniva colpita dal fulmine alle 2 circa del pomeriggio del 27 aprile 1895, a un quarto di miglia a ovest di Ewhurst Church (Surrey). Talvolta avviene che un albero se la cavi con un semplice fregio, ovvero con la perdita d'una parte della corteccia. Ma nel caso delle quercie e degli olmi, di cui il fulmine è particolarmente affezionato, spesse volte il danno è enorme. L'olmo, il castagno, la quercia ed il pino sono sovente colpiti dal fulmine, mentre ciò avviene di rado col faggio; l'acero ne va affatto esente.

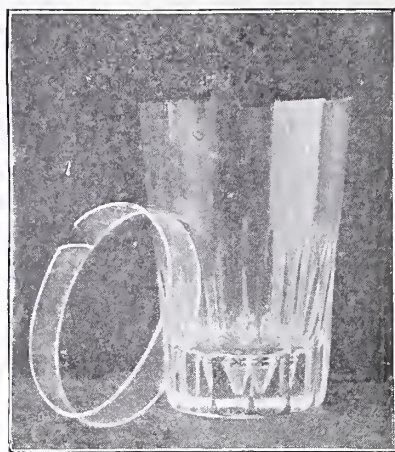
16. Muro in pietra rovinato dal fulmine a Allonby, Cumberland.
(Da una fotografia gentilmente prestata da G. F. Symons Esq.)

La sera del 12 settembre 1896, durante un violento temporale nel villaggio di Feltwell a Norfolk, veniva colpito dal fulmine e messo in fiamme un enorme noce. L'albero arse quasi tutta la notte, malgrado la forte pioggia caduta, finchè quel vecchio tronco, che in parte era vuoto, si spaccò, e il mattino dopo l'albero era quasi completamente consumato. Una gallina che al momento dello scoppio del fulmine si trovava sotto la pianta, rimase uccisa, mentre alcuni suoi pulcini non ebbero che le penne abbastanza abbruciate.

Il fulmine, dice un vecchio detto, non colpisce mai due volte un oggetto nello stesso luogo; ma ciò è falso. Non solo esso lo colpisce due volte, ma quando viene la seconda volta, esso lo percorre da cima a fondo, come lo dimostra la fig. N. 15.

15. Quercia colpita dal fulmine in due giorni successivi.
(Da una fot. dell'ammiraglio F. P. Maclear, gentil. prestata dalla R. M. S.)

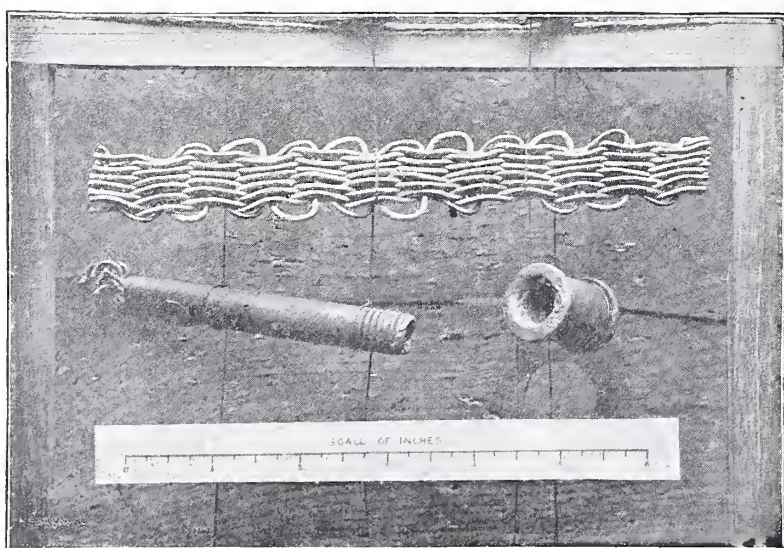
Questo splendido albero fu colpito la prima volta il 6 giugno 1889 alle ore 5 1/2 pom., e ricolpito il giorno dopo a mezzogiorno e mezzo, si trovò spaccato in due. Quest' albero si vede ancora a Old Farm, Sachel Court, a 4 miglia da Cranleigh, (Surrey).

Un'altra volta il tronco di un albero fu

17-18. Rottura curiosa d'un bicchiere. (Da fotografie gentilmente imprestate da A. Dixon, Esq., Letherhaad).

spaccato da cima a fondo in tutta una serie di scheggie. In questo caso, il succo dell'albero fu probabilmente convertito in vapore con risultato esplosivo. L'accidente avvenne a Thornbury (Gloucestershire) il 22 luglio 1891: l'albero colpito era una quercia.

La riproduzione N. 16 ci dimostra il danno prodotto dal fulmine sopra una muraglia in pietra sulla collina Cop, nel Cumberland. Il temporale vi si scatenò il 31 maggio 1894.

Si potrebbero menzionare numerosi fatti assai curiosi che mettono in evidenza le singolarità di questa forza distruttiva della natura, contro la quale i parafulmini di cattivo metallo ovvero di cattiva costruzione non sono una salvaguardia sufficiente. Il prof. Tyndall soleva raccontare il caso d'una signora, la quale mentre stava chiudendo le imposte d'una finestra durante un temporale, ebbe dal fulmine volatilizzato il braccialetto d'oro, eppure non ne riportò alcun male, salvo una specie di marca bluastra intorno al polso. Questa marca era " un ossido d'oro „ l'unico segno del braccialetto. Un'altra signora ebbe il cappello bruciato dal fulmine, attirato dal fusto di filo di ferro del cappello stesso.

Ora parleremo di una parte del fulmime, ca-

19. Parafulmine distrutto da fusione. (Da una fotografia di G. F. Symons, Esq.)

duto il 5 luglio 1877 a Kilburn e raccolto da certo J. Parbett di Kilburn, quando s' era raffreddato. Un giornale narra, come furono uditi tre scoppi di tuono che si succedettero assai rapidamente; all'ultimo colpo parve di veder cadere una lunga striscia di fuoco. Il passaggio sembrava completamente in fiamme, continua la relazione, e cadde una materia simile a metallo fuso, la quale, toccando il suolo, si coagulò, lasciando dietro a sè dei pezzi che variavano da uno a sei e sette pollici di circonferenza. La nostra illustrazione (fig. N. 20) presenta uno di questi pezzi: il metallo liquefatto era probabilmente un pezzo di filo telegrafico rotto e fuso dal fulmine.

Grazie alla gentilezza di Abraham Dixon Esq. di Cherkley Court, siamo in grado di dare la riproduzione (N. 17 e 18) del risultato stupefacente d'un fulmine che il 7 settembre 1895 visitò la casa di un suo giardiniere e colpì un bicchiere, formandovi un taglio di carattere perfettamente anulare, solo interrotto da un taglio triangolare. Il pezzo staccato restò a posto durante l'uragano; il taglio è così perfetto che l'anello si può levare e rimettere a volontà.

La fusione è una delle catastrofi che, a volte, colpiscono i parafulmini mal costruiti, sia per causa del cattivo materiale, sia per le resistenze ineguali dei parafulmini stessi. La nostra figura (N. 19) presenta alcuni pezzi di un conduttore fusosi a Upwood Gorse il 28 maggio 1879. Il parafulmine circolare venne fuso al punto di congiunzione dove è la vite. Il filo di rame intrecciato non funzionò probabilmente per effetto d'una cattiva congiunzione col conduttore circolare.

Noi terminiamo questa rassegna di curiose *istantanee* invitando i nostri lettori dilettanti a non isgomentarsi dei temporali, ma a profittarne anzi, armati delle loro macchine, per sorprendere le bizzarrie del fulmine, di questo fenomeno della natura, spaventoso ma bello sempre.

Libera trad. dall'inglese di J. BROOME. [1]

20. Materia meteorica residua di un fulmine caduto a Kilburn il 5 Luglio 1877. (Da una fotografia di G. F. Symons Esq.)

[1] Tutte le illustrazioni che accompagnano questo articolo sono tolte dallo *Strand Magazine*, col gentile permesso dei suoi editori.

REINHOLD BEGAS

E IL MONUMENTO NAZIONALE A GUGLIELMO I IN BERLINO.

RE sono ormai i monumenti di Berlino [1] destinati a ricordare le più grandi epoche della storia della Prussia. Quello del *Grande Elettore* di Schlüter, la statua di *Federico il Grande* di Rauch, ed ora il monumento nazionale a *Guglielmo I* recentemente scoperto.

Essi appartengono a tre epoche affatto diverse. L'opera di Schlüter si riannoda al periodo più fervido dello stile barocco, al periodo di Rubens e degli artisti dell'epoca di Luigi XIV. Il monumento di Rauch è sotto l'influenza del rifiorire del classicismo con Canova e Thorwaldsen che Rauch seppe mirabilmente fondere coll'elemento nazionale e popolare, e quello di Begas dovrebbe essere un' alta espressione dell'arte della moderna Germania, per quel detto così giusto di Rauch stesso che “ *ogni opera ritrae dell'atmosfera della sua epoca* „.

Prima di parlare del monumento, occupiamoci del suo autore.

Reinhold Begas nacque il 15 luglio 1831 a Berlino, e nella casa di suo padre Carlo Begas, uno dei più notevoli pittori della scuola berlinese della metà del secolo, conobbe, giovanissimo, le personalità artistiche più notevoli dell'epoca — come von Humboldt, Grimm, Schelling, Lepsius, Schadow, Schinkel, Rauch, Cornelius, Meyerbeer, Mendelsohn — che colà si davano convegno.

[1] Cfr. su Berlino e i suoi monumenti, *Emporium*, numero di Natale 1896.

Reinhold Begas. — Da una fotografia (1897).

I primi passi nella carriera artistica furono compiuti dal Begas sotto la guida del Rauch e con lui lavorò ancora a compiere il monumento di Federico il Grande. Peraltro si può affermare che questo insegnamento non ebbe una grande influenza su Begas, il quale, dopo alcuni lavori giovanili, in cui non compaiono ancora le caratteristiche dell'opera sua di più tardi, si dava a percorrere una nuova via più conforme alle proprie tendenze.

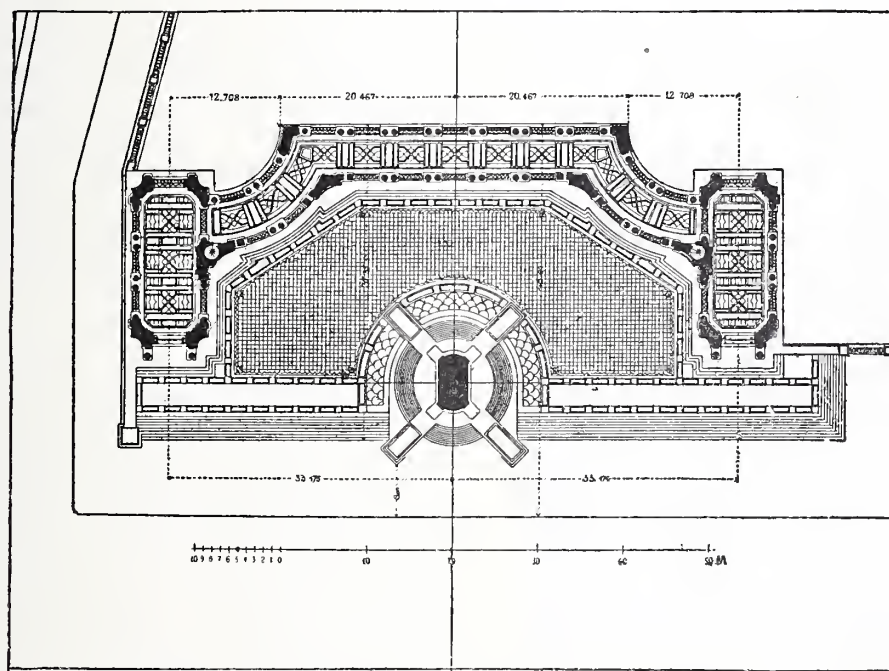
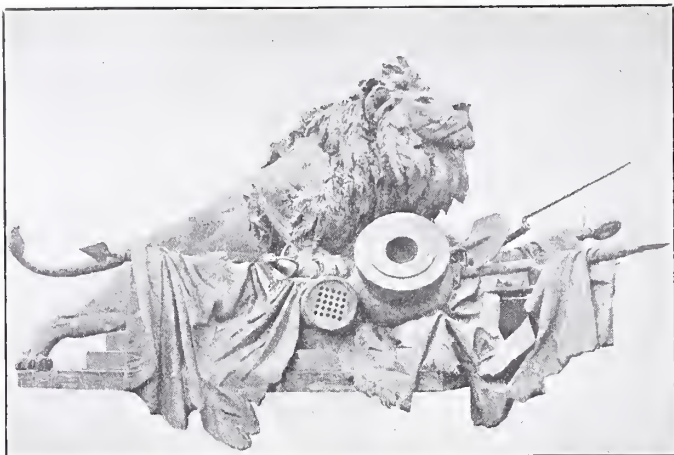
Fu il soggiorno di Roma quello che rivelò la sua vera indole artistica, fu la vista della città eterna, che mostrò all'artista stesso il suo vero carattere, per quella speciale influenza della città immortale, che il Feuerbach ha così bene espresso nelle sue *Memorie*: “ Roma insegna a ciascuno il posto per cui egli è chiamato „.

Era un lieto cenacolo di artisti, che si riuniva a quell'epoca in Roma: Begas, Böcklin, Feuerbach, Passini, Dreber!

E appunto a Roma il Begas compì la prima statua in cui veramente mostrò tutta la vivacità della sua plastica: *Pane e Psiche*, un gruppo mitologico che ha senza dubbio una grande affinità col mondo pagano creato dal pennello di Böcklin.

Intanto il giovane Begas, oltrechè per una serie di graziosissimi gessi su soggetti mitologici, si faceva conoscere per la sua potenza ed efficacia come ritrattista in plastica.

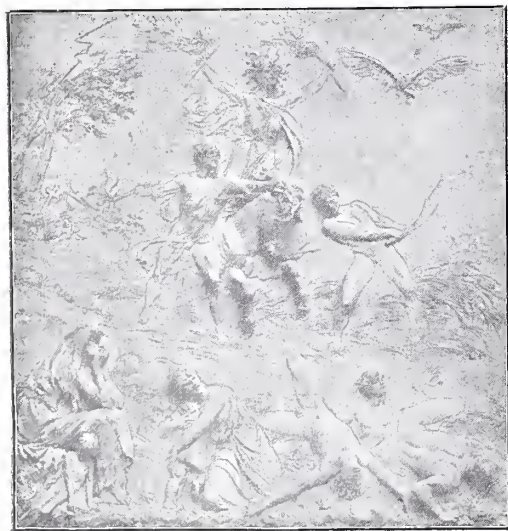
La prima opera di lui destinata ad un pubblico edificio di Berlino fu il gruppo che adorna il frontone del Palazzo

Veduta generale del Monumento Nazionale all'Imperatore Guglielmo I, a Berlino.

Pianta del Monumento Nazionale all'Imperatore Guglielmo I.

R. Begas. — Trofeo. Dettaglio del Monumento a Guglielmo I.

della Borsa e che è in vivo contrasto per la sua efficacia naturalistica, colle altre figure simboliche, dovute sopratutto alla scuola di Rauch, che si trovano nelle altre parti del palazzo stesso.

Nel 1860 Begas accettava il posto di professore alla Scuola di Belle Arti di Weimar, recentemente fondata, e in cui si trovavano Böcklin e Lenbach.

Quale contrasto fra l'opera di questi artisti, e lo spirito classico della città dell'*Olimpico Goethe!*

Lasciata nel 1863 la scuola di Weimar, da cui Lenbach e Böcklin si erano già prima allontanati, Begas vinse il concorso per un monumento a Federico Guglielmo III a Colonia.

R. Begas. — " La Guerra „.
Dettaglio del Monumento a Guglielmo I.

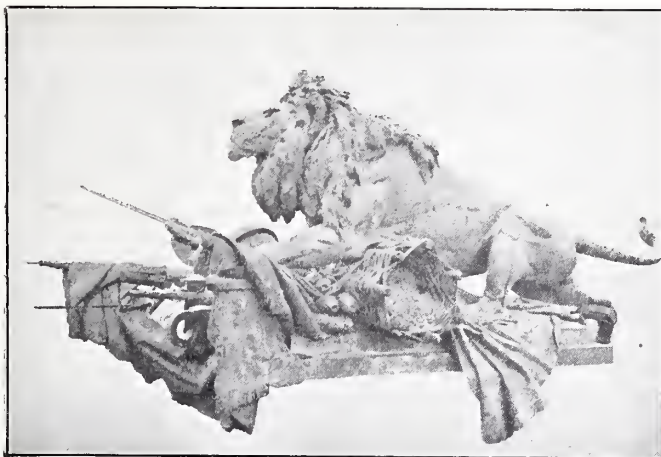
Fu questa specialmente una vittoria del suo nuovo indirizzo sulla scuola di Rauch e nell'idea fondamentale di questo monumento, appare senza dubbio una somiglianza colla celebre statua del Grande Elettore di Schlüter.

Per il monumento a Schiller che trovasi dinnanzi al teatro della Commedia [1], Begas ebbe fieri contrasti con altri artisti berlinesi, specialmente con Rodolfo Siemering, e finì per avere la prevalenza in un concorso rimasto celebre negli annali della vita artistica berlinese.

In esso, oltre la figura principale del poeta in atteggiamento di semplice e profonda meditazione, sono notevoli le statue simboliche che circondano il basamento, e che sono improntate ad una concezione affatto naturalistica dell'allegoria.

A questo seguirono " *Venere e Cupido* „ di genere idilliaco, che si ispira ad una delle più graziose odi di Anacreonte, e la " *Frine* „.

Meno felici creazioni di lui furono le statue decorative degli archi trionfali eretti a festeggiare l'entrata delle truppe vittoriose, dopo la guerra franco-germanica, ma di questo insuccesso ebbe una brillante rivincita nel 1878 colla statua colossale della " *Germania che calpesta il delitto* „ inalzata in occasione delle feste di Berlino all'Imperatore Guglielmo I, dopo che

[1] Vedi la riproduzione del monumento a Schiller in *Emporium* (Vol. IV, fasc. 24, pag. 421).

R. Begas. — Trofeo. Dettaglio del Monumento a Guglielmo I.

esso era guarito della ferita riportata in seguito all'attentato Nobling

Del Begas è ancora il monumento ad Alessandro von Humboldt che sta davanti all'Università di Berlino: egli aveva presentati al concorso due modelli affatto differenti e genialissimi, ma prescelto un altro concorrente (Paolo Otto) per la statua di Guglielmo Humboldt, egli dovette cangiare il primitivo progetto.

Specialmente notevoli sono in esso i due bassorilievi: la *Scienza*, e la *Natura*. Fra i più bei lavori del Begas vanno annoverati i gruppi di tori lottanti coi domatori pel mattatoio di Budapest, che sono di una vigoria e di una efficacia veramente straordinarie.

Intanto gli edifici della " *novissima Berlino* „ si adornarono di altre sue statue e le raccolte si arricchivano di nuovi suoi lavori. Ricordiamo di lui i guerrieri dello scalone e varie statue allegoriche dell'Arsenale, trasformato in museo militare, ove si trovano pure i suoi busti di Federico III e di Bismarck. Una bellissima testa di Moltke, di una efficacia veramente parlante, è conservata alla Galleria nazionale.

A lui era pure affidata l'esecuzione del sarcofago di Federico III del sepolcreto di Potsdam, su cui riposa in una calma sovranamente bella la splendida figura dell'infelice sovrano, circondata dalle palme di S. Remo ove tanto sofferse.

L'elegante statuetta raffigurante l'*Italia*, regalata a Re Umberto dall'Imperatore Guglielmo, è pure opera del Begas.

La più importante delle opere di lui, destinate a Berlino, è la fontana monumentale, inaugurata nel 1891, che sta davanti la facciata S. E. del Castello Reale. Nel mezzo è un enorme Nettuno portato dalle Najadi su una conchiglia e circondato da quattro statue, rappresentanti i principali fiumi della Germania, le quali stanno all'orlo della vasca circostante.

L'effetto del complesso è graziosissimo, e fa subito pensare alla celebre fontana di Trevi del Bernini. Da essa il Begas ebbe la prima idea, che abbozzò in un modello portato seco da Roma, e che ampliato colla collaborazione di altri artisti, servì per l'attuale fontana.

R. Begas. — " La Pace „
Dettaglio del Monumento a Guglielmo I.

Al favore dell'Imperatore Guglielmo II — che con entusiastica iperbole lo proclamò solennemente " *il Michelangelo tedesco* „ — dovette il Begas specialmente se gli fu affidato l'incarico del monumento a Guglielmo I [1], di cui ci accingiamo a dire dettagliatamente.

*
* *

Il monumento di Begas a Guglielmo I sorge su un piccolo piazzale (*Schlossfreiheit*) che si stende tra la facciata ad occidente del Castello Reale e il canale della Sprea. Esso si compone di un peristilio semicircolare, in mezzo al quale sorge il gruppo colossale della statua equestre circondata da quattro enormi leoni.

Le difficoltà architettoniche a superare non erano poche, data la ristrettezza dello spazio (tantochè venne a lungo dibattuta la questione se non convenisse collocare ii monumento davanti alla porta del Brandenburgo nel celebre viale *Unter den Linden*): la linea del peristilio in stile barocco armonizza perfettamente col monumento, e sopratutto è calcolata in modo che lascia alla statua la predominanza assoluta. I due gruppi delle Vittorie che sovrastano le estremità del peristilio, sono in bronzo coperto da una patina verde che si accorda colla cupola del Castello Reale.

Il gruppo monumentale che sorge nel mezzo è senza dubbio di un'efficacia straordinaria e specialmente grandioso per la disposizione a due piani dello zoccolo. La figura equestre condotta da un genio della vittoria pieno di slancio e di movimento è viva e maestosa e Guglielmo I vi appare quale fu veramente nella sua vita, umile e pur modestamente fiero nella sua gloria. Ai quattro lati del dado che sorregge la statua sono quattro Vittorie alate appoggiate leggermente e fu questa una delle geniali innovazioni di Begas, che le volle sostituite alle tradizionali cariatidi.

R. Begas. — Gruppo principale del Monumento Nazionale all'Imperatore Guglielmo I.

Ai due lati sono due grandi bassorilievi in bronzo rappresentanti la *Pace* e la *Guerra*. In questo una furia colle fiaccole percorre le campagne seminando la morte e la distruzione; nell'altro la scena rappresenta un lieto paesaggio campestre benedetto dalla Dea della pace a cui si prostrano riconoscenti i lavoratori.

In questi il Begas ebbe campo di dimostrare

[1] Due furono i concorsi nazionali pel monumento a Guglielmo I. Nel primo furono premiati gli architetti Schmitz, Rettig e Pfann. Per desiderio dell'Imperatore furono invitati a un secondo concorso gli scultori Schmitz, Schilling. Hilgers e Begas, e fu conferito un eguale premio a tutti. Il Begas poi veniva chiamato a presentare un nuovo progetto e ad eseguirlo.

la sua abilità nel trarre effetti pittorici dal bassorilievo.

Ma dove la forza dell'artista e della sua potenza scultoria appare ancor più efficace si è nei quattro leoni del basamento, che stanno accovacciati in atto di terribile difesa sui cannoni e sulle armi tolte al nemico. Essi sono, col in stridente contrasto cogli emblemi degli strumenti di guerra affatto moderni su cui posano i leoni.

Si può dire, certamente, che questo simbolismo è una delle ragioni per cui il monumento non diverrà popolare. Ad esempio, il guerriero in costume romano lascia freddo il pubblico, il

R. Begas — Monumento Nazionale all'Imperatore Guglielmo I.

gruppo della statua equestre, la parte meglio riuscita del monumento, e danno un'impressione di vita, di forza feroce e di potenza, veramente mirabile.

Sotto la semplice iscrizione in fronte al monumento (*Guglielmo il Grande, Imperatore tedesco, Re di Prussia 1861-1868*) stanno le insegne imperiali, e sulle gradinate laterali due figure, la Storia e un guerriero in costume romano, completano il monumento.

Questo predominio delle figure simboliche tratte dalla mitologia, o dall'epoca romana, sta quale osserva giustamente che vi si poteva sostituire un soldato tedesco, che sarebbe riuscito ben più efficace.

L'intero monumento è un' apoteosi, ha un carattere accademico, e in ciò corrisponde a tutto il carattere a cui furono improntate le feste giubilari di Guglielmo I; ma peraltro vi manca l'espressione del popolo tedesco, di quel popolo che ha tanto amato il vecchio Imperatore e sotto la sua condotta, ha col proprio sangue e coi proprii sacrifici fatta la Germania moderna.

D.r G. A.

Lipsia — Il palazzo della nuova Università.

GRANDI EDIFICI PUBBLICI: LA NUOVA UNIVERSITA DI LIPSIA.

Prof. Emilio Friedberg
rettore dell'Univer. di Lipsia.

IL nome di Lipsia è indissolubilmente congiunto alla storia del pensiero, della scienza e della cultura.

Lipsia è la città del libro, del tramite più potente della diffusione degli studi, e di là le opere scientifiche e letterarie di ogni genere si riversano per tutto il mondo, e il commercio librario ed editoriale, questo gran fattore di progresso della cultura, vi ha la sua sede precipua.

Il grande centro di cultura, il focolare della ricerca e dello studio scientifico, è stata sempre la sua Università, e non a torto, non solamente Lipsia, ma l'intera Sassonia, considera questo Ateneo come giusta e degna ragione di orgoglio.

Fu al principio del secolo XV che alcuni studenti profughi dall'Università di Praga in Boemia, sotto la guida di Otto da Münsterberg e Giovanni Hoffmann, costituirono il primo nucleo della futura Università. Con una bolla del 9 settembre 1409, a richiesta del Principe Elettore Federico il belligero, il Papa Alessandro V concedeva l'autorizzazione a che essa venisse regolarmente istituita, e si ebbero così venti maestri addetti alla nuova Università, a cui si aggiunsero nel 1413 i sei canonici del capitolo creato da Papa Giovanni XXIV.

Nel 1438 era fondata la Facoltà Medica, che si componeva in tutto di due professori. Quale differenza fra allora e adesso!

L'Università di Lipsia oppose alla Riforma una fiera e tenace resistenza, e quasi per ironia della sorte, fu solo dopo il trionfo di questa che cominciò propriamente la sua fortuna.

Il Granduca Maurizio, che a ragione viene considerato come il secondo fondatore dell' Università, la dotò coi vasti possedimenti dei conventi che erano stati aboliti, e fondò la Biblioteca e il Convitto dell'Università, istituzione che, con diversa forma, esiste ancora oggidì.

Lipsia — Biblioteca dell'Università.

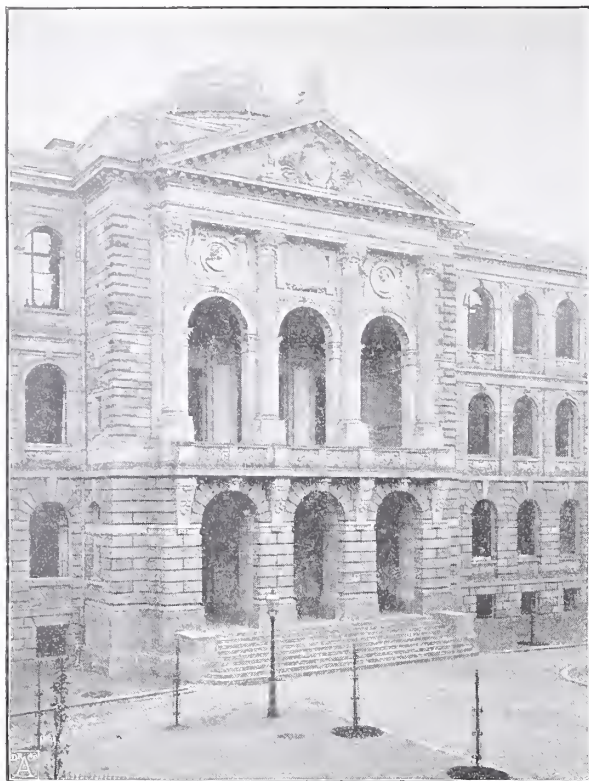
Allora cominciò il primato scientifico dell'Ateneo di Lipsia, e i nomi dei più valenti scienziati di ogni ramo dello scibile, fregiano, nel corso dei secoli, gli annali del glorioso Ateneo. La casa Vettina, che regna ora in Sassonia, ebbe per l'Università le più grandi cure, e la considerò sempre, giustamente, uno dei più alti interessi dello Stato.

Una larga fonte di ricchezza dell'Università di Lipsia furono le largizioni dei privati, fatte con generosa liberalità.

Lipsia è uno dei più grandi centri industriali della Sassonia non solo, ma di tutta la Germania: la sua fiera, se pure per le cangiate condizioni dell' ordine economico moderno non ha più l'importanza di un tempo, è pure ancora celebre e vi richiama il commercio non solo della Germania, ma di tutte le nazioni.

Ora i ricchi industriali e i ricchi negozianti, sopratutto negli ultimi tempi, ritennero, con ammirabile sentimento, un onore e un dovere, il concorrere all'incremento finanziario della Università, cui fecero vistose donazioni per

Statua di Federico, fondatore dell'Università di Lipsia.

Statua del Re Alberto di Sassonia nel vestibolo della Biblioteca Universitaria.

Lipsia — Università: L' " Albertina ,,.

fisse, nè possono essere ridotte dagli insegnanti.

Certo l'Università di Lipsia non si trovò sempre in così floride condizioni, e nel secolo XVI vi fu un momento in cui le condizioni finanziarie erano così miserevoli, che non si potevano condurre a fine gli iniziati lavori.

La storia delle condizioni materiali degli edifici dell'Ateneo di Lipsia, per cui ora si pubblicarono curiosi dettagli, è oltremodo interessante per la storia della cultura.

Ancora al principio del sec. XVIII le singole facoltà avevano un' unica sala per le lezioni, anzi la facoltà teologica si serviva della stessa aula di quella medica, e i vantaggi del riscaldamento e dell'illuminazione erano sconosciuti alle aule della scienza. I professori tenevano le loro lezioni in camere appositamente affittate per ciò, e che essi dovevano sgombrare all'epoca della fiera.

Solo nel 1830 si cominciarono a costrurre i grandi locali universitarii, e sorse così l'*Augusteo* a ricordare il 50° anno di regno del Re Augusto di Sassonia.

Per tal modo si ebbero nove aule con un complesso di 840 sedili.

Più tardi si costruirono edifici a scopi speciali scientifici.

promuovervi le più svariate discipline scientifiche.

Col progredire della scienza moderna, sono anche infinitamente accresciuti i bisogni per la suppellettile dei laboratorii e delle biblioteche, come anche quelli per il personale addetto agli studii scientifici, e non vi ha dubbio che forse il più grande fattore della scienza germanica, e dei mirabili risultati prodotti dalla sua splendida organizzazione, è dovuto ai larghi mezzi pecuniarii di cui essa è dotata.

Il patrimonio dell'Università di Lipsia, nel complesso delle sue fondazioni e dei suoi istituti, è calcolato a circa 19 milioni, e oltre a ciò i professori percepiscono il loro onorario parte direttamente dallo Stato e parte dagli studenti mediante la tassa d'iscrizione.

È noto, a questo proposito, il sistema germanico. Per ogni materia vi sono due insegnanti almeno, e così si stabilisce fra essi una vera e propria concorrenza, la quale è tenuta entro giusti limiti dal fatto che gli esami sono dati da una commissione di Stato, e le tasse sono

Così sorse uno splendido edificio per le scienze fisiche e zoologiche, ed un bellissimo fabbricato addetto al giardino botanico.

Ma il più bello dei nuovi edifici universitarii, fu senza dubbio la Biblioteca che sorge presso al palazzo della Suprema Corte di Giustizia dell'Impero [1], in uno dei quartieri nuovi della città.

Il suo scalone è di un' eleganza straordinaria, superbamente adornato di marmi e di candelabri in bronzo, ed è veramente adito condegno al grande tempio della scienza.

All'opera illuminata dell'architetto Rossbach, autore della Biblioteca, è dovuto anche il rinnovamento dell' Università.

Egli seppe, pur mantenendo le linee fondamentali dell'antico edificio, costruire dei fabbricati, non solo esteticamente belli e imponenti, ma sopratutto ancora pratici, comodi, rispondenti realmente allo scopo a cui sono destinati.

[1] Sul palazzo del *Reichsgericht* di Lipsia, vedi *Emporium*, Vol. III, pag. 31.

Il gruppo principale è costituito dall'*Augusteum* col frontone in stile greco, conservato per pietoso ricordo nella forma primitiva, col bellissimo bassorilievo di Rietschl.

Esso prospetta la gran piazza di Augusto, che coll' edificio del Teatro, della Posta e del Museo costituisce veramente il centro di Lipsia.

Al primo piano dell'*Augusteum* è l'*Aula Magna* spaziosissima ed elegante, destinata alle solennità accademiche, la quale sarà decorata di un affresco di quel geniale artista lipsiese che è il Max Klinger, per cui vi è vivissima aspettativa.

A questo edificio si collega perpendicolarmente il grande ambulatorio (*Wandelhalle*) che costituisce giustamente l'orgoglio della nuova Università.

Esso è alto 23 metri, coperto da una vôlta a cassettoni in stile romano e fornito di gallerie da ambe le parti.

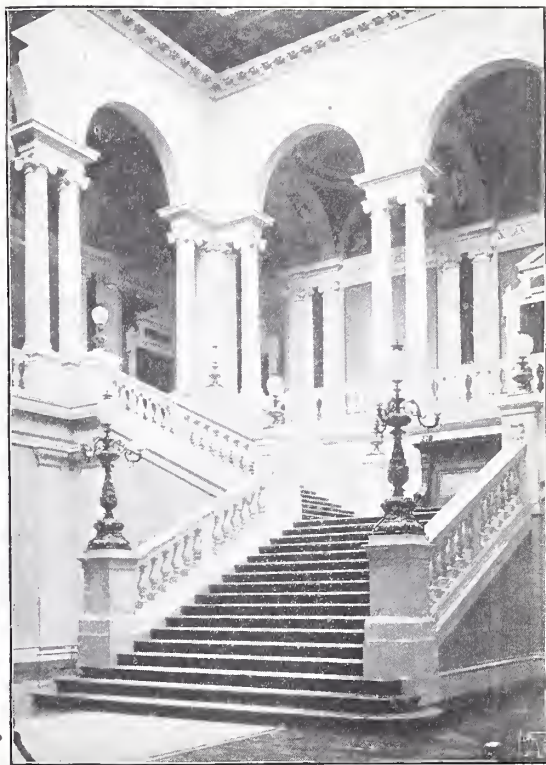
Così gli studenti che escono dalle aule hanno uno splendido locale ove possono intrattenersi e camminare durante gli intervalli fra le lezioni.

In alto di uno degli sfondi si ammira un efficacissimo affresco di Preller rappresentante Prometeo che ruba il fuoco agli Dei, e dall'altro sfondo è raffigurato il castello avito dei Reali di Sassonia, tanto benemeriti dell' Università.

Il grande ambulatorio, armonico e simpatico nella disposizione dei marmi e dei colori, è adornato dai busti dei più illustri professori, e da un monumento agli studenti caduti nella guerra del 1870-71.

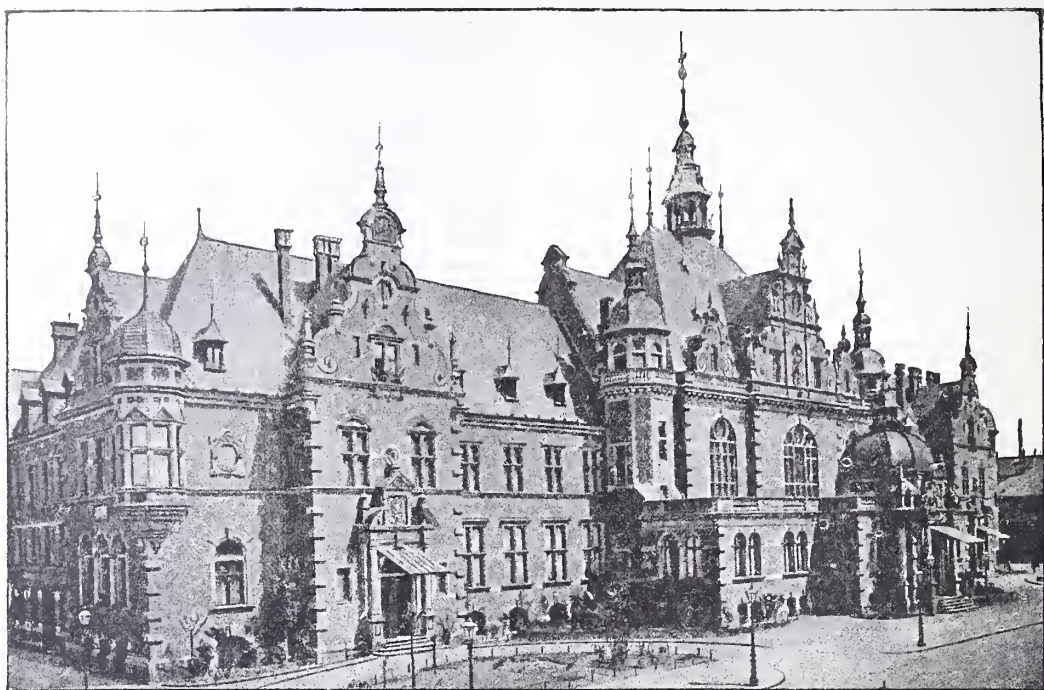
Dall'ambulatorio si sale per uno scalone con superbi ornamenti di bronzo alla sala del Consiglio accademico, che è al primo piano di fronte all'Aula magna, e che costituisce la parte principale del nuovo *Albertinum*. Da questo si passa al *Iohanneum*, al *Paulinum* e al *Bornerianum*, che sono gli altri fabbricati che contornano il cortile centrale.

Nel complesso i nuovi fabbricati hanno 28 aule per le lezioni e 3232 sedili.

Nel 1235, un Maestro dello studio Bolognese, Boncompagno, scriveva dei requisiti che devono presentare i locali per le lezioni universitarie. Essi devono aver luce e aria, le pareti dipinte in verde, i sedili ugualmente alti onde il maestro possa vedere gli scolari, e trovarsi lungi dai rumori e dalle distrazioni della città. Importante è, afferma Boncompagno, che dalle finestre il professore possa vedere il verde degli alberi, perchè ciò contribuisce specialmente a rafforzare la memoria.

Lipsia — Vestibolo della Biblioteca Universitaria.

Se l'antico Maestro dello studio Bolognese potesse vedere la nuova Università di Lipsia, potrebbe esser contento che i suoi precetti sono completamente stati osservati. Manca, è vero, però, il verde delle piante alle finestre!

Le sale dell' Università sono collocate nella parte più appartata dai rumori della città circostante: luce ed aria vi sono abbondanti, e la tinta verdognola delle pareti e il rivestimento in legno dei bordi danno agli ambienti un aspetto confortevole.

I sedili sono disposti su di una scala discendente, per modo che gli allievi possono da qualunque punto vedere la cattedra distintamente: ogni studente ha un sedile a poltroncina in legno curvato, che si rialza automaticamente appena libero. La cattedra è composta di una larga predella circondata da ringhiera, sulla

Lipsia — La Borsa dei Librai

quale il professore (che in Germania generalmente fa lezione stando in piedi) può muoversi liberamente, dando così al suo dire un' impressione di maggior efficacia. Sul tavolo è un leggìo meccanico adattabile all'altezza voluta, automaticamente, e dietro di esso, contro la parete, disposte con ingegnoso sistema, stanno due lavagne sovrapposte, di cui il docente si serve senza scendere dalla cattedra.

Un termometro elettrico regola automaticamente la temperatura: in ogni aula sono collocate grandi lampade elettriche ad arco, le quali per un sistema di rifrazione, non spandono la luce diretta, ma solo la luce diffusa, dando perfettamente l'illusione della luce solare, vantaggio questo assai grande date le nebbie di Lipsia, per cui, durante l'inverno, si fanno le lezioni anche di giorno colla luce elettrica. Insomma il *non plus ultra* di un'eleganza severa e della comodità moderna!

Nei fabbricati universitarii trovansi ancora ben ottanta sale ad uso dei diversi istituti di esercitazioni (*seminarii*) ed oltre a ciò il Museo archeologico contenente una magnifica collezione di gessi che riproducono i capolavori della scultura greca e romana e il laboratorio di psicologia, fondato e diretto dal celebre fisiologo Wundt, una vera gloria dell'Università di Lipsia.

***

L'inizio del rinnovamento dell' Ateneo di Lipsia e il suo compimento ebbero luogo sotto il rettorato di due giuristi: il Prof. Binding il celebre penalista, e il Prof. Emilio Friedberg il famoso insegnante di diritto ecclesiastico.

Al mirabile senso di organizzazione del Friedberg, di cui riproduciamo la figura caratteristica nella tradizionale toga rettorale, è dovuta la preparazione della solenne inaugurazione compiutasi al 15 di giugno, coll'intervento dei Reali di Sassonia.

L'Università e le associazioni accademiche degli studenti fecero sfoggio ancora una volta di tutto il loro splendore.

Il Friedberg con uno splendido discorso tratteggiò la storia dell'Università e dei suoi edifici, facendo voti che nella nuova sede siano continuate le gloriose tradizioni del vecchio Ateneo.

Egli chiuse il suo dire con un' allocuzione

piena di affettuosa riconoscenza al Re di Sassonia, ringraziandolo dell'appoggio morale e materiale prestato per tanti anni all'Università, che egli suol dire: *la perla della sua corona.*

Un fremito di entusiasmo corse per l'uditorio allorchè il Friedberg proclamò che il Re di Sassonia aveva come *Rector Magnificentissimus* fatto proprio sempre il suo dovere. L'inno sassone, grave e solenne, intonato dai vecchi scienziati carichi d'anni e di decorazioni, e dalle giovani speranze della scienza, fece eco alle sue parole. Un momento grandiosamente maestoso!

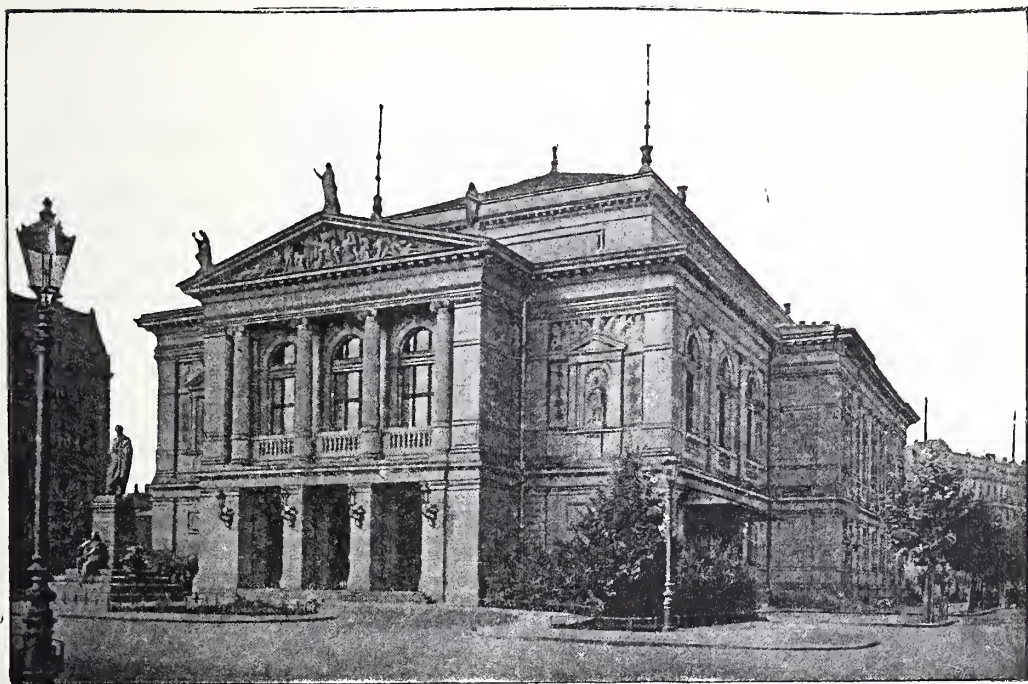
***

Così ai superbi edifici di Lipsia il *Reichsgericht*, la Biblioteca, la Borsa dei Librai, il Salone dei concerti del *Gewandhaus*, si sono aggiunti i fabbricati dell'Università, veramente degni della sua fama e della sua importanza scientifica.

E la popolazione di Lipsia, che tanto si interessa alle sorti del suo Ateneo, e ne segue con tanta premura le gioie e i lutti, può ben ripetere il detto che Goethe poneva in bocca al giocondo compare dell'*Auerbachskeller:*

" *Mein Leipzig lobe ich mir:*
" *Es ist ein klein Paris und bildet seine Leute.* „ [1]

A. G.

[1] " Io lodo la mia Lipsia: è un piccolo Parigi ed educa la sua gente „.

Lipsia — Il Gewandhaus (Salone dei concerti).

" Messalina „. Quadro di Hans Makart. — (Ritratto di Carlotta Wolter).

CARLOTTA WOLTER.

OLLA morte di Carlotta Wolter, avvenuta a Hietzing presso Vienna il 14 giugno di quest'anno, la tragedia tedesca ha perduto senza dubbio la più grande interprete dei capolavori classici.

Carlotta Wolter (da una fotografia)

Carlotta Wolter era nata a Colonia sul Reno il 1° marzo 1834. Si racconta che bambina di 10 anni fu condotta per la prima volta alla rappresentazione di un dramma, e tale fu la impressione che ne ebbe, che subito decise di darsi all'arte scenica.

I suoi primi anni furono tristi, e con una compagnia drammatica di poveri attori peregrinò pei villaggi e per le città di provincia. Allorchè per la prima volta si presentò a Vienna in una parte importante, ebbe dal pubblico un'accoglienza sfavorevole, e la critica giunse persino a negarle qualsiasi talento drammatico. Fu a Berlino che le sue doti esimie di artista tragica furono per la prima volta riconosciute. Di là passò ad Amburgo, accolta da continui trionfi, e finalmente tornò a Vienna, dove ebbe subito, al suo primo apparire, la più completa rivincita sul pubblico e sulla critica.

Carlotta Wolter era di una bellezza veramente scultoria. Il suo profilo, pur colle caratteristiche della razza semitica, a cui ella apparteneva, era di una purezza straordinaria

e fu detto assai giustamente *un profilo da cammeo*. Tutta la sua persona aveva una grazia ed una dignità veramente sovrana. Il peplo greco della tragedia si adattava a lei, come ad una statua di Fidia. — In questo costume la ritrasse Hans Makart in uno dei suoi più noti quadri.

Nessuno fu più efficace, più vero, più semplice di lei, nell'interpretazione dei classici. La sua voce aveva un timbro commovente, e si adattava alle più svariate inflessioni. Ben 120 erano i ruoli principali del suo repertorio artistico, e dappertutto ella portava l'originalità e la freschezza della propria interpretazione.

Essa fu sovente paragonata, ed a ragione, ad Adelaide Ristori.

Succeduta al teatro di Vienna alla celebre Schröder, essa fu per ben trent'anni il decoro principale di quel teatro, e godette della più larga popolarità e della più incondizionata ammirazione del pubblico.

La sua grande specialità furono i drammi del tragico viennese Grillparzer.

Dotata di temperamento esuberante, ebbe vita avventurosa, e dal 1874 in poi fu sposa al conte O'Sullivan de Graas, distinto scrittore di arte. Così ella ebbe un posto eminente non solo nel mondo artistico, ma altresì nella società aristocratica di Vienna.

Allorchè ella compì il 25° anno, dacchè si trovava al teatro di Vienna, le furono da ogni parte della Germania tributati onori veramente sovrani.

D'allora in poi non calcò che raramente la scena, da cui cinque anni dopo si ritirava completamente. Una lunga malattia la spense, ma ancora sul letto di morte la grande artista conservava le traccie della sua nobile, austera e superba bellezza. La sua perdita fu a Vienna sinceramente rimpianta da ogni ceto della cittadinanza, e, raro onore per un'artista, essa ebbe una solenne commemorazione nel Consiglio Municipale della città, che la considerava ormai come una sua gloria.

D.r G. A.

Carlotta Wolter (da un quadro di J. Matsch).

CONCORSI ARTISTICI: COPERTINA PEL NUMERO UNICO "DONIZETTI".

NEL primo centenario della nascita di Gaetano Donizetti, inaugurandosi a Bergamo il monumento alla sua memoria, opera di Francesco Jerace, di Napoli, il Comitato per le relative onoranze dedica ai Principi di Napoli, che di queste hanno gentilmente accettato il patronato, un Numero Unico, compilato dal signor Parmenio Bettòli e edito dal sig. Francesco Cassina, al quale hanno collaborato molti tra i più chiari letterati ed artisti d'Italia e dell'Estero.

A dare maggior rilievo a un tale Numero Unico, che sarà inoltre riccamente illustrato, s'aperse, sino dallo scorso maggio, un concorso per la copertina con premio di 150 lire e medaglia d'oro.

Chiamati a giudicare del concorso stesso erano i chiari signori comm. Camillo Boito, Vittorio Pica e prof. Cesare Tallone, i quali si riunirono in Bergamo il 9 giugno e, dopo aver assunto in esame i progetti presentati, in numero di trentaquattro, emisero il seguente verdetto:

Bergamo, 9 giugno 1897.

Riunitici oggi in una delle sale dell'Istituto d'arti grafiche ed esaminato attentamente ciascuno dei 34 bozzetti per la copertina del *Numero Unico* per le onoranze donizettiane, abbiamo di pieno accordo prescelto, fra tutti, quello portante per motto: *Genio e Musa.* Aperta la relativa busta, si è trovato che autore del bozzetto è il signor Adolfo Hohenstein di Milano, a cui quindi viene assegnato il premio.

C. Boito - C. Tallone - V. Pica.

La copertina progettata dal signor Hohenstein, della quale diamo una riproduzione, è dunque quella che adornerà il Numero Unico donizettiano. L'essere stata prescelta tra tutte come la migliore, non toglie il merito ad alcune altre presentate al concorso e ritenute anch'esse dalla stessa giurìa non scevre di pregi. Stimiamo però conveniente riprodurle insieme alla premiata.

Tutti i disegni, come d'uso, erano contraddistinti da un motto e accompagnati da una scheda suggellata, la quale, ad eccezione di quella del bozzetto premiato, non fu aperta. Siamo perciò dolenti di non poter indicare il nome degli autori dei disegni che qui riproduciamo.

Il concorso indetto che, pel numero de' progetti che vi hanno preso parte e il valore intrinseco di alcuni di essi, è riuscito, può dirsi, splendidamente; dimostra la cura eccezionale consacrata al Numero Unico, il quale sarà indubbiamente uno dei più interessanti che siansi pubblicati in Italia. Esso, in fatti, comprenderà scritti in prosa e in versi, autografi e musica dei signori Jules Barbier, Raffaello Barbiera, Maurice Barrès, Anton Giulio Barrili, Sarah Bernhardt, Clelia Bertini-Attilj, Parmenio Bettòli, Arrigo Boito, Paul Bourget, Alfred Bruneau, Albert Cahen, Jacopo Caponi *(Folchetto)*, Leo di Castelnuovo (conte Leopoldo Pullè), Ciro Caversazzi, Emidio Cellini, Attilio Centelli, François Coppée, Giuseppe Costetti, Dantan Jeune, Ernest Daudet, Jean Marie De Hérédia, Théodore Dubois, H. Duguez, Eleonora Duse, prof. Eberlein, Angelo Eisner de Eisenhof, Carlotta Ferrari, Antonio Fogazzaro, Ferdinando Fontana, Leone Fortis, Alberto Franchetti, Annibale Gabrielli, Giuseppe Gallignani, Francesco Giarelli, Raffaello Giovagnoli, Domenico Gnoli, E-

Motto "Genio e Musa"
Disegno premiato del Sig. A. Hohenstein di Milano.

(Mily).

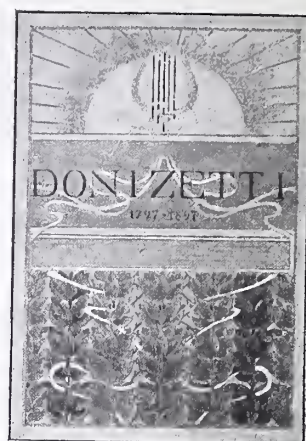
(Heliotrope).

(W. Donizetti).

(Speraz).

Disegni presentati al concorso per la copertina del Numero Unico " Donizetti ".

(Orobia).

(1797-1897).

(Simplex).

doardo Hanslick, Engelberto Humperdinck, Jean Lahor, Charles Lenepveu, Charles Malherbe, Filippo Marchetti, Gerasimo Marcoras, Pietro Mascagni, Jules Massenet, Pompeo Molmenti, Gino Monaldi, Neera, Emilio Paladilhe, Alexandre Parodi, Giovanni Pascoli, Adelina Patti, Caterina Pigorini-Beri, Eugenio Pirani, Pietro Platania, Arthur Pougin, Ernest Reyer, Ferdinando Resasco, Corrado Ricci, Giulio Ricordi, Adelaide Ristori, Edouard Rod, Camille Saint-Saëns, Marcella Sembrich, Francesco Tamagno, Achille Torelli, Giuseppina Verdi, Giambattista Weckerlin, Alberto Giuseppe Weltner, Emile Zola.

Gli autori dei disegni non premiati potranno ritirarli presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, dove trovansi a loro disposizione.

(Emitit - Sporte).

(La musica bella non muore mai).

(Salve).

Disegni presentati al concorso per la copertina del Numero Unico " Donizetti ".

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE

ACQUA DI CHININA
ACQUA ANTICANIZIE
TINTURA MILANESE
SAPONI uso INGLESE
CREMA DI SAPONE
SAPONI DI FAMIGLIA
ARCO DELLA PACE
DUOMO
ESSENZA LOMBARDA
ESTRATTO EXCELS
COSMETICI
POMATE
OLII
TINTURE
ACQUE ODOROSE
ESPOSIZIONE
MILANO 1871
ACETI
ACQUA MILANO
DENTIFRICI
ESTRATTI
POLVERE DI RISO
SAPONE PER LA BARBA
SAPONI
SAPONE GLICE
SAPONI MEDIC
ESSENZ
AMIDO E CIP
ESPOSIZIO
PARIGI 187
SPAZZOL
SPAZZOLI
PETTIN
FORCELL
SPUGNE
RASOI INGLES
FACCIATA GALLERIA
INTERNO GALLERIA
PASTA PER RASOI
SPECCHI
SPRUZZATORI
CASA FONDATA nel 1778
PENNELLI
FORBICI
CORAMELLE PER RASOI
CHININA-MIGONE
PROFUMATA E INODORA
L'ACQUA CHININA MIGONE preparata con sistema speciale e con materie di primissima qualità, possiede le migliori virtù terapeutiche, le quali soltanto sono un possente e tenace rigeneratore del sistema capillare. Essa è un liquido rinfrescante e limpido ed interamente composto di sostanze vegetali. Non cambia il colore dei capelli e ne impedisce la caduta prematura. Essa ha dato risultati immediati e soddisfacentissimi, anche quando la caduta giornaliera dei capelli era fortissima.
ATTESTATO
Signori A. MIGONE e C. — Milano.
La loro Acqua Chinina Migone sperimentata già più volte, la trovo la migliore acqua da toletta per la testa, perchè igienica nel vero senso, e di grato profumo e veramente adatta agli usi attribuitele dall'inventore. Un bravo e buon parrucchiere ne dovrebbe essere sempre fornito.
Tanti rallegramenti e salutandoli mi professo di Loro devotissimo
Dott. Giorgio Giovannini, Ufficiale Sanitario. — LATERA (Roma).
L'ACQUA CHININA MIGONE tanto profumata che inodora, non si vende a peso, ma in fiale da L. 1,50 e L. 2 e in bottiglie grandi per l'uso delle famiglie a L. 8,50 la bottiglia e L. 5 la mezza bottiglia da tutti i Farmacisti, Profumieri e Droghieri del Regno.
ANTICANIZIE-MIGONE
Altro preparato speciale indicato però per ridonare ai capelli bianchi ed indeboliti, colore, bellezza e vitalità della prima giovinezza. Questa impareggiabile composizione pei capelli non è una tintura, ma un'acqua di soave profumo, che non macchia nè la biancheria nè la pelle, e si adopera colla massima facilità e speditezza. Essa agisce sul bulbo dei capelli e della barba fornendone il nutrimento necessario e cioè ridonando loro il colore primitivo, favorendone lo sviluppo e rendendoli flessibili, morbidi, ed arrestandone la caduta. Inoltre pulisce prontamente la cotenna, fa sparire la forfora.
ATTESTATO
Signori A. MIGONE e C. — Milano.
Finalmente ho potuto trovare una preparazione che mi ridonasse ai capelli ed alla barba il colore primitivo, la freschezza e bellezza della gioventù, senza avere il minimo disturbo nell'applicazione.
Una sola Bottiglia della vostra Acqua Anticanizie mi bastò ed ora non ho un solo pelo bianco.
Sono pienamente convinto che questa vostra specialità non è una tintura, ma un'acqua che non macchia nè la biancheria, nè la pelle, ed agisce sulla cute e sui bulbi dei peli, facendo scomparire totalmente le pellicole e rinforzando le radici dei capelli, tanto che ora essi non cadono più, mentre corsi il pericolo di diventare calvo.
Peirani Enrico.
Una sola Bottiglia basta per conseguirne un effetto sorprendente.
Costa L. 4 la bottiglia, aggiungere Cent. 80 per spedizione per pacco postale. Si spediscono Due Bottiglie per L. 8 — e Tre Bottiglie per L. 11. — Franche di porto.
I suddetti articoli si vendono presso tutti i negozianti di Profumerie, Droghieri e Farmacisti.
Deposito Generale
A. MIGONE e C., via Torino, 12 - MILANO.

EMPORIUM
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA SCIENZE & VARIETÀ
AGOSTO
1897.
DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO

A VITTORIO E CONEGLIANO

LE MALATTIE DI PETTO

ETISIA-TUBERCOLOSI-POLMONITE-PLEURITE

si combattono con l'uso della pregiata

POZIONE ANTISETTICA del Dott. G. BANDIERA

DI PALERMO

Dessa è l'unico farmaco ritenuto oggidì atto a guarire le malattie di petto. Ne fanno fede i relativi attestati ottenuti in più di *20 anni* di sorprendenti risultati. La *Pozione* non ha alcun rapporto di somiglianza con altri cosidetti specifici.

Dessa viene preparata *esclusivamente* nella *Farmacia Nazionale* di Palermo e vendesi ovunque.

Elegante flacon di 250 grammi, con istruzione L. 4

(Aggiungendo L. 1 per spese di posta e d'imballaggio si spedisce in tutto il Regno mediante pacco postale).

Dirigere le richieste, accompagnate da *cartolina-vaglia* alla **Farmacia Nazionale** in **Palermo**, Via Tornieri, 65.

Scrivere chiaro, nome, cognome e domicilio.

AVVISO INTERESSANTE

Gabinetto Medico Magnetico

La Sonnambula **ANNA D'AMICO** dà consulti per qualunque malattia e domande d'interessi particolari. I signori che desiderano consultarla per corrispondenza devono scrivere, se per malattia i principali sintomi del male che soffrono — se per domande d'affari dichiarare ciò che desiderano sapere, ed invieranno L. 5 in lettera raccomandata o cartolina vaglia al professor PIETRO D'AMICO, via Roma, piano secondo, Bologna.

FERRO PAGLIARI

ricostituente depurativo del sangue

del Prof. GIOVANNI PAGLIARI

Premiato con 11 medaglie 4 delle quali d'oro

Proclamato dai primari Igienisti d'Italia e dell'estero il migliore che possieda la terapeutica, soddisfacendo esso ad un complesso di condizioni ed esigenze che nessun altro preparato ferruginoso può raggiungere.

Trovasi in tutte le Farmacie al prezzo di **L. 1.00** *la piccola bottiglia.*

4000 di questi giudizi:

Il **FERRO PAGLIARI** è un medicamento tonico e ricostituente per eccellenza. *Clinica Medica di Firenze.*

Il **FERRO PAGLIARI** è il migliore che possiede la terapeutica. *Prof. Bouchardat, Parigi.*

Mediante invio del proprio biglietto da visita al **Deposito Generale - Pagliari e C. - Firenze**, chiunque può avere *gratis* una copia particolareggiata delle relazioni che riferiscono di tutti i casi nei quali fu esperimentato.

Guardarsi dalle contraffazioni e pessime imitazioni poste in commercio anche sotto altro nome.

PROF. VIRGILIO COLOMBO

IL LIBRO DELLE MAMME

Parte Prima: **Il Bambino**

Parte Seconda: **Il Fanciullo**

Due eleganti volumi L. **6**

*Indirizzare domande all'***Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo**

Convitto Nazionale in Lovere

(LAGO D' ISEO)

con R. Scuole Ginnasiali, Tecniche ed Elementari interne — Educazione religiosa, morale e civile — Rette L. 400 e 450 secondo l'età — Spese particolari modicissime.

Per programmi e schiarimenti rivolgersi al Rettore.

La guarigione delle Emicranie

Una sola dose di **Cérébrine**, liquore aggradevole, operante direttamente sui centri nervosi, presa non importa in quale momento d'un accesso di *Emicrania* o di *Nevralgia*, li fa sparire in meno di 10 a 15 minuti, senza mai produrre degli inconvenienti, di cui tutti — il medico come il paziente — possono immediatamente rendersi conto. — La **Cérébrine** agisce meravigliosamente contro la *Nevralgie facciali, intercostali, reumatiche e sciatiche, a vertigine stomacale* e sopra tutto contro le *Coliche periodiche* delle donne.

UN FLACONE fr. **5** — MEZZO FLACONE fr. **3**

***E. FOURNIER**, Pharmacie du Printemps, 114, R. de Provence, Parigi ed in tutte le farmacie della Francia e dell' Italia.*

Oettinger & C.ia, Zurigo (Svizzera)

Spediscono direttamente e franco ai particolari

Stoffe di moda in **Seta-Lana-Cotone-Mohair-Alpacca-Velluto** a prezzi di fabbrica.

Stoffe per abiti da signora e signore eleganti e pratiche per ogni

stagione ed occasione. **Campionario** a richiesta.

Franco in tutta Italia ed in qualsiasi Stato del Mondo.

VOLUME VI
Num. 32

EMPORIUM

BERGAMO
Agosto 1897

CONTIENE:

P. A. J. DAGNAN-BOUVERET — *CAVALLI ALL'ABBEVERATOIO* (1885).

EMPORIUM

Vol. VI. AGOSTO 1897 N. 32

ARTISTI CONTEMPORANEI: P. A. J. DAGNAN-BOUVERET.

UALSIASI manifestazione artistica si prenda in esame, sia essa letteraria o pittorica, plastica o musicale, è cagione di profondo stupore il considerare l'immenso rapporto che corre tra la produzione artistica e la parte veramente sostanziale di essa. Occorrono (per lo meno così si dice e si crede) centinaia di migliaia di versi cattivi perchè ne restino poche decine di buoni nella storia poetica dell'anima umana; sembra necessario che si imbrattino centinaia di chilometri quadrati di tela perchè alcuni metri vi si trovino degni di occupare le pareti dei musei; che si scrivano infinite pagine di accordi perchè poche note facciano veramente vibrare le anime.

Più d'uno, del resto, si è affaccendato a dimostrare che tutto questo loglio è utile e necessario al poco grano, che è necessaria questa moltitudine di tentativi impotenti e di opere mediocri, non solo per preparare e spianare la via al genio che li assimila, li riassume, li innalza a dignità d'arte, ma anche per educare gradualmente la folla, che non potrebbe abboccare di primo acchito all'opera d'arte elevata, e per la quale le oleografie e l'arte dozzinale costituiscono una preparazione ai gradi maggiori dell'espressione estetica. Ma questa teoria legittimatrice dei fatti compiuti è pericolosamente immorale.

P. A. J. Dagnan-Bouveret.

Infatti la pletora d'arte inorganica che ci affoga non è dovuta soltanto alla naturale rarità del genio. Il genio che solo può infondere nella materia un' anima immortale non è merce comune; i grandi cuori che soli hanno il diritto e la forza di imporre all' umanità la propria visione soggettiva del mondo, non sbocciano come i rosolacci nei campi, è vero: ma

nell'arte non è tutto genio: in mancanza del genio, e nei periodi evolutivi dell'arte in cui sono negate fatalmente dall'ambiente le grandi elevazioni ideali, le sintesi potenti, un largo campo è pur sempre aperto all'ingegno, nello studio umile, amoroso e profondo del vero.

Vi è in ogni cosa della natura una poesia propria: più o meno alta, più o meno intensa, ma poesia: non si tratta che di sentirla. E, come questa poesia nasce dall'armonia delle forme, nelle armonie più semplici è il primo gradino della scala dell'arte, a cui si può ritornare, certi di appoggiarsi ad una solida base. Non c'è nulla di troppo umile: un'anima austera d'artista non tocca mai nulla inutilmente nella natura.

Il realismo è base d'ogni idealità: senza di esso questa poggia nel vuoto. Mentre le idealizzazioni umane sono pericolosamente transitorie, la realtà pura è eternamente giovane. Se le ingegnose fantasie del Dürer ci fanno ora sorridere per la loro stilizzazione infantilmente rachitica, la semplice realtà di Holbein ci fa ammutolire ancor oggi di reverenza; se il sentimentalismo sdolcinato e falso del Murillo non ci sfiora la pelle, il realismo umile ma onesto del Velasquez è bronzeo; mentre le fantasie decorative del Rubens ci rivoltano colla loro superficialità teatrale e triviale, Rembrandt ci promette di attraversare sempre giovane altri e altri secoli.

Ma il realismo non basta, se non è attuato da un'anima austera, da occhi limpidi d'ogni falsità. La verità non è aperta a tutti: ma solo agli onesti. Gli ipocriti hanno un bel specchiarsi nella natura: non vi vedono che riflessa la propria doppiezza. Ancora: non è visibile che agli sguardi profondi e disinteressati: i leggieri, gli speculatori, i vanesii non vi giungono mai. Richiede il completo sacrificio d'ogni soddisfazione personale non diretta allo scopo: perciò i virtuosi, i prestidigitatori del pennello o della rima, quanti dell'arte si fanno piedestallo per posare dinanzi al pubblico, la sfiorano senza avvertirla. Esige un culto unico, severo, costante; e i frettolosi, i volubili, i tepidi, non possono afferrarla.

E quando tutte queste qualità hanno dato un tecnico sincero, non danno ancora un artista, se il tecnico non è un poeta; e non danno un grande artista se non è un grande poeta.

Ora, se non è lecito domandare a tutti gli artisti la genialità assoluta, più che lecito, è necessario richieder da loro nell'arte quella serietà, quella sincerità, quella onestà che in linea morale distinguono il galantuomo. Nessuno è tenuto a esser un genio, ma tutti son tenuti ad esser probi. Ora di probità nell'arte moderna se ne vede di rado. È nella mancanza di queste qualità fondamentali del carattere che sta la più grande debolezza dell'arte dei nostri giorni.

***

Lo spettacolo che dà di sè la moderna arte pittorica non è dei più consolanti. Nell'enorme maggioranza, una completa assenza di ideali, una leggerezza inconcepibile, un'insipienza spavalda, esultano allegramente in queste tele, che dovrebbero raccogliere l'essenza del pensiero e del sentimento. L'inanità delle idee, la meschinità del sentimento, la puerilità dell'elaborazione mentale, la goffaggine del gusto, danno mano alla frettolosa superficialità del rendimento del vero ed alla commerciale ricerca del successo banale e immediato. In questa spaventosa congerie di opere destinate ad una morte immediata, in questa zavorra, che popola le sale delle nostre esposizioni d'arte, il carattere comune che attraverso l'insipienza dell'idea si manifesta, è il “press'a poco „. Nove decimi dell'arte moderna si potrebbero definire il *press'a poco dell' idea nel press'a poco della forma.* Sono forme quasi vere che assumono espressioni quasi verosimili. Come l'industria ha messo alla portata di tutte le borse i facsimili dell'eleganza, così la coltura moderna ha aperto a tutti i mestieranti e i mediocri la possibilità di esprimere per approssimazione qualunque ordine di sentimenti presi ad imprestito. Ma il press'a poco non ha mai potuto creare organismi vitali; se riesce a illudere i grossolani sensi superficiali della folla, si sgretola miseramente da sè dinanzi agli occhi amorosi della verità.

Solo ciò che è profondamente sentito, solo ciò che è stato penetrato a fondo, e reso con perfetta coscienza, può vivere di vita propria, e prender parte fra le creature immortali dell'arte. Occorre che l'elaborazione geniale crei un'altra volta dentro di sè la realtà e la scaldi della propria vita, la avvolga, come di un'epidermide, della propria sensibilità poetica.

P. A. J. Dagnan-Bouveret — *I Coscritti* (1891).
Fot. A. Braun e C., Parigi.

Ora se c'è nell'arte modernissima così spaventosamente prolifica di creature effimere, di deformità condannate, di insipienze boriose, di ciarlatanerie spavalde, un'opera individuale che per forza e sincerità, per candore e per convinzione dia garanzia di durare oltre il quarto d'ora, mostri d'esser degna di prender posto accanto alle antiche, io credo che, nella modestia delle sue apparenze, sia quella del Dagnan-Bouveret, e come tale, all'infuori della sua contenenza poetica, mi pare che possa utilmente esser presa ad esempio di serietà artistica e di rettitudine di ideali.

***

La Francia ha certo avuto in questo secolo individualità pittoriche rispettabili; ma a più d'uno le lacune dell' ingegno o l'imperfetta evoluzione de' tempi tolsero di raggiungere quell'equilibrio di pensiero e di forma ch'è condizione essenziale della vitalità di un'opera d'arte. La mobilità fluttuante degli indirizzi ideali prova la mancanza di una concezione organica e vitale. Appena abbattuta la ridicola grecità accademica del David, ecco il romanticismo storico del Delacroix, a base di scorrettezze di disegno, ad allontanare sempre più la pittura dalla poesia della vita moderna; ecco l'epidemia dell'orientalismo di Décamps e seguaci a toglierle il gusto delle cose di casa; ed appena il vero ideale vitale dell'arte moderna spunta col realismo umile ma sano del Millet e del Courbet, la tradizione accademica tenta di soffocarlo continuando la rettorica delle nudità mitologiche, care all'arte ufficiale, con Baudry e con Bouguerau, con Cabanel e con Boulanger, la rettorica del quadro storico, fiorente ancora con Jean Paul Laurens e Benjamin Constant. La modernità intravista da Manet, artista incompleto e pessimo disegnatore, non è ancor riuscita a schiacciare gli armigeri stipendiati dell'arte ufficiale. Ma la tradizione realista di Courbet è stata raccolta da Bastien Lepage, a cui la signora vestita in bianco sopra una panca verde di Manet, è una rivelazione di arte nuova. E Bastien Lepage è il solo artista che per onestà di propositi e per forza di tecnica possa esser messo avanti a Dagnan-Bouveret, con cui ha tanti punti di somiglianza. Ma se Bastien Lepage, seguendo Courbet, ne temperò con un maggior senso di poesia la rudezza, se, rendendo con crudo sapore di verità la realtà rustica, superò Millet, che nell'ostentato imbestialimento de' suoi contadini cadde nel manierismo del tipo e nella rettorica della brutalità, come nell'incertezza della forma, l'opera del Dagnan-Bouveret emana un profumo di elevata poesia che manca al naturalismo rude del fortissimo autore dei *Foins*, della *Saison d'octobre*, del *Portrait de Sarah Bernhardt*.

***

Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret nacque a Parigi il 7 Gennaio 1852: ha dunque adesso quarantacinque anni. Della sua giovinezza, dei suoi studi, delle sue aspirazioni, dei suoi primi passi, ecco che cosa scrive egli stesso, a chi gliene domandava, in una gentile lettera, che io qui traduco in parte:

" Mi è assai difficile fornirvi le notizie che " mi richiedete. Non c'è nulla di notevole da " indicare nella mia esistenza d'artista, e la mia " storia rassomiglia assai a quella del " *Monsieur* " *à qui il n'est rien arrivé* „.

" Nel 1869 entrai nello studio del Gérôme e " vi rimasi sino al 1876. Ho esordito nel 1875 " con un *Atalanta* che appartiene ora al Museo " di Melun. Essa sente molto la scuola lom" barda: ci si vede l'ammirazione senza limiti " che sempre m'ispirò Leonardo da Vinci. Per " tre anni di seguito presi parte ai concorsi pel " *Grand Prix* di Roma, e poi li lasciai per con" sacrarmi risolutamente allo studio della na" tura, alle scene tolte dalla vita reale; per " rendermi atto a ritrarre dapprima le cose, gli " esseri, gli uomini, e in seguito le loro azioni " nel loro ambiente e sotto la luce che mi pa" reva la più propria al sentimento del tema " da esprimere, la più logica nell'ambiente " scelto; nella speranza di scrostarmi di idee e " di abitudini convenzionali, per il giorno in " cui mi fosse concesso di svolgere temi di un " sentimento puro.

" Ho dunque lavorato, lavorato molto; un po' " in ogni campo, come uomo di buona volontà, " e questa è tutta la mia storia.

" Forse potrei, chiaccherando con voi in " un pomeriggio ozioso, fornirvi la materia di " un articolo. Ma chi interesserebbero queste " cose? C'è forse in qualche luogo, smarrita pel " mondo, qualche anima ardente che persegue " un suo sogno d'arte, che dell'arte ha bisogno " come della Buona Parola, ma la folla non se " ne cura.

" Ciò che ho fatto è quasi senza interesse " per me: io sono tutto volto a ciò che vorrei " fare, e di questo non debbo parlare. Avrei " potuto parlarvi del *père Corot*, il primo artista " che io abbia conosciuto, arrivando a Parigi, il " primo che in conversazioni aneddotiche come " le favole di La Fontaine, mi fece compren" dere che cosa sia la sincerità; come essa fa" cendo di voi da prima un artista onesto, possa " rendervi in seguito un artista originale, e, se " Dio vi ci ha designato, un grande artista.

P. A. J. DAGNAN-BOUVERET — *IL PANE BENEDETTO* (1886).

Fot. A. Braun e C., Parigi.

“ Prima a lui, poi al mio maestro Gérôme “ debbo d'aver disciplinate le mie forze, troppo “ giudiziosamente, a giudizio di qualcheduno, “ ma in ogni caso, secondo la mia coscienza „.

*
* *

Poichè egli dunque si schermisce dal parlare de' suoi primi tentativi, vediamo di ricostruire sulle opere la sua carriera.

Concorrente al *Prix de Rome* con un *Atalanta*, riportò nel 1876 il secondo prix de Rome, e nell'anno stesso esordì al *Salon* con due tele mitologiche: *Orphée et les Bacchantes* e *Bacchus enfant*. Il futuro pittore dei contadini brettoni, dell'umile vita dei boscaiuoli e dei carrettieri indulgeva anche lui per la forza della tradizione e dell'educazione accademica a quei scipiti travestimenti greco-romani, coi quali le scuole e le accademie hanno cercato e cercano ancora di salvare le giovani anime inesperte dall'orribile abisso della realtà viva e della poesia moderna. Ma di questi quadri è difficile trovare traccia, e l'autore non ama parlarne.

Non consta che egli abbia esposto nell'anno seguente. Invece nel 1878, anno dell'Esposizione universale, Dagnan-Bouveret espose al *Salon* due tele: *Manon Lescaut* e il *ritratto di M.me de Rochetaillée*. È molto curioso, ora che l'artista è giunto alla sua maturità completa ed alla fama, rileggere ciò che di lui diceva un recensore del tempo, il Roger Ballu.

P. A. J. Dagnan-Bouveret — *La Vaccinazione* (1883).

Fot. A. Braun e C., Parigi.

“ Malgrado la folla (scriveva il critico nella “ sua rassegna) che si accalca davanti al quadro “ del signor Dagnan-Bouveret, mi è impossi- “ bile non deplorare le tendenze di questo ar- “ tista che appartiene alla scuola funesta per la “ quale l'esecuzione è tutto. Si dipingono le “ pieghe della stoffa, il bottone di un abito, il “ ciondolo di un gilet, il *jabot* di una camicia “ con maggior cura che le fattezze di un viso,

“ il carattere d'una fisionomia. Il quadro rap-
“ presentante Manon Lescaut è di una fattura
“ secca, rigida, senza alcuna larghezza, a furia
“ di esser minuta e stringente: la somma di
“ abilità spesa in ciò è stupefacente, certo, ma
“ questa qualità diviene un difetto quando non
“ si appoggia alle altre. Il signor Dagnan che
“ ha dipinto con tanta minuzia l'abito di Manon
“ morta, ha appena pensato al dolore di Des

P. A. J. Dagnan-Bouveret — *La Benedizione* (1882).

Fot. A. Braun e C., Parigi.

“ Grieux: vi si cerca invano il disperato grido
“ dell'amante „.

Non solo; ma lo ascrisse quasi alla scuola che dipingeva (e dipinge) soldati che bevono, lanzi che giuocano alle carte ecc. per far sfoggio di velluti e di sete! Bisogna far la parte alle tendenze del tempo non sempre illuminate. Era l'anno in cui il miglior quadro di Gervex, *Rolla*, era escluso come immorale dall'Esposizione; in cui i critici gridavano alla profanazione dell'arte, perchè aveva osato dipingere sulla sedia a piedi del letto una sottana abbandonata ed una giarrettiera rosa: “ eccitamento a passioni malsane. „

Malgrado ciò, l'autore ventisettenne ebbe una terza medaglia.

L'anno seguente il Dagnan espose *Une Noce chez un photographe*, e nel 1880 *L'accident* e *Au Louvre*. Ecco come parla del secondo un altro critico, il marchese di Chennevières, in una rivista del tempo:

“ Quanto a *l'Accident* del signor Dagnan,
“ nel quale si vede un ragazzo delicato, dalla
“ faccia pallida e fine, al quale un giovane
“ chirurgo di passaggio fascia il braccio rotto
“ tutto macchiato di sangue, attorniato da
“ quella buona gente dell'osteria, attenta all'o-
“ perazione, era lungo tempo che i *salons* non
“ ci avevano dato un quadro di genere, così
“ perfetto. Bisognerebbe ricercare in ciò che
“ Mulready, Knaus, Munkacsy, e lo svizzero

“ Benjamin Vautier, hanno prodotto di più in-
“ genuo e di più espressivo, per trovare un'o-
“ pera migliore, come intuito della scena fami-
“ gliare; e queste certo non lo sorpasserebbero
“ punto per la solidità della pittura. Lo stesso
“ Dagnan-Bouveret ha eseguito per la chiesa
“ di Bagneux un *Saint Herbland* che deve dar
“ ben da pensare ai nostri consiglieri munici-
“ pali; coi loro famosi quadri storici commis-
“ sionati agli allievi della École des Beaux
“ Arts, non otterranno così facilmente una fi-
“ gura che abbia tanta intensità di sentimento,
“ tanto fervore tenace e raccolto „.

E queste lodi sono veramente meritate. V'è nel gruppo di persone del quadro l'*Accident;* nella vecchia che ha tagliato la benda in un pezzo di tela ed attende colle forbici in mano, nel vecchio contadino incurvato che osserva colla faccia sbarbata contratta e pensosa, nel ragazzetto che sostiene da sè il braccio rotto, aggrottando le ciglia, semplicità ed una profondità psicologica di cui non sarebbero capaci nè Knaus nè Munkacsy, tanto più superficiali, malgrado la fama. E nel 1880 Dagnan-Bouveret riportò per questo quadro una 1.ª medaglia.

Il suo invio all'esposizione del 1882 *Bénédiction de jeunes époux avant le mariage, en Franche-Comté*, fu (per servirmi delle parole di un biografo, in *Nos peintres*) un avvenimento. “ Furono visti pittori incanutiti nel mestiere, proclamare maestro il giovine trentenne. Ricordiamo ancora l'entusiasmo di Bogoluboff (il vecchio pittore russo) che non è prodigo di lodi, quando diceva agli amici: un giovane maestro è nato; un quadro prodigioso ha visto la luce „.

Coloro che hanno avuto la fortuna di vedere nell'esposizione retrospettiva del 1889 questo quadro comperato dal ricchissimo collezionista russo Tretjakoff, ricordano ancora il fascino di poesia di quella scena rustica, l'incanto di quella bianca figura di sposa che nella stanza avvolta di una luce rosea si inginocchia accanto al fidanzato, dinanzi al vecchio genitore benedicente.

Non minore successo ebbe il quadro dell'anno seguente: la *Vaccination.* È questo un vecchio tema trattato a sazietà e che ricompare invariabilmente ogni tanto. Il D.-B. ebbe la forza di trattarlo in modo così penetrante da render inevitabile e insormontabile il confronto ai suoi successori. Meno noto è invece il quadro *Hamlet et les fossoyeurs*, pur dello stesso autore, che fu giudicato da taluno meno riuscito.

Al *Salon* del 1885 il Dagnan-Bouveret espose il quadro *Chevaux à l'abreuvoir.*

Con questo quadro egli pare inaugurare un nuovo indirizzo. Si direbbe che, fatto accorto dell'interesse troppo facilmente popolare dei suoi aneddoti, egli cerchi di semplificare i suoi temi, di schivare ogni attrattiva non puramente estetica, di renderli sempre più puri ed austeri.

Un giovane carrettiere dal cappello a larga tesa che gli adombra il viso abbronzato, dagli alti stivali che gli fasciano le gambe, la frusta attorcigliata attorno alle spalle e la pipa fra le mani, guarda ardito e fiero verso lo spettatore, tenendo per la cavezza due cavalli che ha condotto all'abbeveratoio. L'uno allunga il collo e annusa diffidente l'acqua prima di bere; l'altro, che ha già bevuto, attende. E nel serbatoio l'acqua agitata ondula specchiando in larghe macchie chiare il cielo. La scena è tagliata con raro senso del pittoresco; la fiera persona del giovane e i due cavalli sono disegnati magistralmente, spiccando sulla vastità della pianura che fugge all'orizzonte nell'ombra della sera, e dipinti con una larghezza senza sprezzatura.

Nello stesso anno il Dagnan espose una Madonna col bimbo in braccio. Dal bimbo emanava una luce radiante che illuminava il seno materno, idea poi da lui ripresa più tardi, come vedremo.

All'anno seguente appartiene *Le pain béni*, una delle opere più forti dell'autore.

Nella navata laterale di una chiesa di campagna, contro un muro scalcinato e ammuffito stanno sedute nei banchi alcune donne che ascoltano la messa, col libro delle preghiere fra le mani, vestite di scuro, colla cuffia nera le vecchie, bianca le giovani. Un ragazzo col rocchetto bianco e la mantellina nera si avanza offrendo in una cesta coperta di una tovaglia il pane benedetto; ed una vecchia tende una mano per prenderlo.

La scena e l'ambiente non avrebbero di per sè caratteri di poesia; nulla di più fatto e rifatto di queste scene di funzioni religiose, poco piacenti: ma la sincerità dell'anima del-

P. A. J. Dagnan-Bouveret — *Giovani contadine brettoni* (1889).
Fot. A. Braun e C., Parigi.

l'artista e la forza della sua arte elevano l'umile argomento e lo rendono simpatico.

È uno straordinario studio di tipi, una pagina di psicologia viva, senza che le figure diventino (come per esempio avviene spesso nei quadri analoghi del Buland, pur fortissimo) ritratti isolati e incoerenti; ma anzi conservando intenso il legamento ideale dell' azione, ottenendo l'effetto complessivo. Stupendo è il viso della vecchia, dalla larga faccia rugosa, con un'espressione di bontà dolce, che tende la mano scarna e nodosa; anche più veri sono i visi della giovane serva che le sta accanto e che guarda il ragazzo con occhi senza intelligenza e con la bocca stupidamente socchiusa; dell'altra donna in fondo, grossolanamente assorta nella preghiera, della ragazzina ch'è nel banco dietro e che in un momento di languore lascia cadere il libro fra le gambe e guarda, abbandonata nel banco, la scena; del ragazzo che si profila in ombra, alzando la cesta. Sono visi di una verità balzante, di un'umanità immediata, osservati con un' intensa simpatia umana, e disegnati con una precisione stringente, con una penetrazione profonda, con una semplicità assoluta che fa dimenticare la tecnica, come non è dato se non a chi ha occhi psicologici assolutamente liberi d'ogni velo di ipocrisia. In quelle poche teste è effigiata, senza partito preso, la bontà illuminata, la cocciutaggine cieca, l'indifferenza, il fervore, l'abitudine, tutte le gradazioni della religiosità, come lo si trova

in ogni gruppo umano. Era così facile cadere nel banale, nell'cleografia, e, quel che peggio, nel bigottismo edificante e nell'umorismo anticlericale! L'austera coscienza ha salvato il pittore e ha reso il soggetto del suo quadro simpatico anche ai più tepidi per la poesia delle pratiche religiose.

L'anno seguente segnò pel Dagnan-Bouveret un nuovo trionfo. Il quadro *Le pardon en Bretagne* esposto al *Salon* del 1887 fu dichiarato un piccolo capolavoro anche dalla critica avvezza a prodigare le sue lodi all'arte per la folla.

Il Dagnan trovò nel popolo brettone una natura umana seria, intensa e proclive alla fede, rispondente al proprio temperamento austero e infuso sottilmente di misticismo.

Dalla doppia porta ogivale di una piccola chiesa di campagna esce la processione, svoltando contro un muro nell'angolo angusto della piazzetta. Le contadine brettoni colle loro grandi cuffie di tela bianca ad ali inamidate, gli uomini colle loro vecchie casacche da vandeani, i calzoni larghi alle coscie e stretti allo stinco, passano gravi col cero in mano fra due file di mendicanti che, accovacciati sulla soglia della chiesa colle luride bisaccie a tracolla, tendono il piattello dell'elemosina.

Stupende di carattere, di vita intima sono le tre figure principali che avanzano a sinistra: quella del vecchio dai capelli bianchi che procede a piedi nudi appoggiandosi colla mano scarna al bastone, sofferente, la pelle del viso tesa sulle ossa, le labbra strette nello sforzo, gli occhi fissi; quella della giovane che segue, dal puro viso ovale, dalle sottili ciglia nere, che cammina curva a capo chino; quella dell'uomo che le viene alle spalle, alto, membruto dal viso irregolare, dalla fronte stretta e bestiale, che procede tenendo stretto al petto il cero come una lancia.

Anche questo tema era stato sfruttato in mille modi, volgarizzato, pareva, inguaribilmente. Ma la sincera sensibilità del pittore, improntando le figure di una intensa verità, togliendo alla scena ogni carattere decorativo, tagliandone con intelligenza un episodio solo, lo ha rinnovato, impregnandolo di quella poesia umana della fede, ch'è cosa più alta della fede stessa.

***

Alla stessa Bretagna, agli stessi tipi ed alla stessa poesia delle pratiche religiose del popolo, si ispirò il D.-B. nel suo quadro *Bretonnes au pardon*, che fu uno dei grandi successi dell'Esposizione centenaria del 1889, cosicchè i critici non esitarono a chiamarlo capolavoro. Persino Alberto Wolff, il *salonnier* alla moda, critico compiacente dell'arte ufficiale, si scosse e dichiarò il D.-B. " il più forte fra i giovani.... " nutrito di forti studi che, uniti all'osserva- " zione della natura, ne fanno l'artista più " completo e più applaudito del *Salon* del " 1889. Colle sue *Bretonnes au pardon*, egli " aggiunge, il D.-B. prende definitivamente " posto fra i maestri, non quelli alla moda che " durano un'ora, ma quelli che restano. La scuola " francese non ha da venticinque anni in qua " prodotto alcuna opera d'arte più completa; " e si può dire che mai la forte razza brettone " non è stata effigiata con tale intensità e " precisione ".

In un grigio pomeriggio festivo, dopo le funzioni religiose, le donne e gli uomini in pellegrinaggio alla chiesa di Rumengole nel Finistère, si sono sedute sull'erba, nel prato attorno alla chiesa, che si profila in fondo sul cielo, bassa e isolata col suo alto campanile ogivale di pietre scolpite a trafori, colla sua macchia d'alberi avanti il sagrato. Il gruppo più vicino, sul primo innanzi, composto di giovani donne e di una vecchia, ascolta la lettura che una di esse fa di qualche pubblicazione edificante, ricevuta in dono in chiesa; vita di santi o simili. La giovane donna dal profilo caprino e imperioso legge alzando il capo, e le altre sedute attorno colle ampie vesti distese, le larghe schiene curvate, ascoltano coll'immobilità grave propria dei contadini. A sinistra del gruppo, due uomini in piedi ascoltano pur essi, l'ampio cappello a larga tesa calcato sugli occhi. Il più giovane guarda di traverso tranquillamente una delle ragazze, l'altro, secco e sbarbato sorride tra sè, ascoltando, gli occhi a terra. Mirabile è la psicologia grafica delle fisionomie femminili; della ragazza accanto alla lettrice, che nell'attenzione compunta, nella soddisfazione completa dello spirito alla lettura delle cose meravigliose, ricorda, come accade spesso nella realtà, la se-

P. A. J. DAGNAN-BOUVERET — *IL PERDONO* (1887).

Fot. A. Braun e C., Parigi.

renità, la compunzione di certe sante dei primitivi tedeschi e fiamminghi: Memling e Van Eyck. Nell'altra, in mezzo, il fervore è più battagliero e intransigente: i suoi occhi guardano quasi ostili in atto di sfida; mentre la fede abitudinaria emana dal viso impassibile della vecchia. Qua e là pel prato gli altri crocchi di ragazze sedute paiono da lungi, colle loro cuffie candide a lunghe ali, stormi di farfalle bianche fra l'erba: un mendicante appoggiandosi alle stampelle chiede l'elemosina: e da tutta la scena viene il senso della pace grave dei pomeriggi festivi attorno alle piccole chiese di campagna.

Alla stessa esposizione il D.-B. espose la *Vierge* che comparve a Venezia nel 1895, e che a tanti Italiani rivelò per la prima volta il nome dell'autore.

***

Nel 1890, avvenuta la scissione fra gli artisti francesi, il D.-B. seguì i secessionisti della *Société Nationale* al *Champs de Mars*, e d'allora in poi vi espose fedelmente. Prima un paesaggio algerino, le *Cimetière de Sidi-Kebir*, e uno francese *Les bords de la rivière*, e poi nel 1891 *Les conscripts.*

Un gruppo di contadini coscritti passa per la via di un paese di campagna, in fila. Avanzano a braccetto. Innanzi alla schiera cammina un ragazzo portando la bandiera, accanto ad un uomo che suona il tamburo. Alla porta di una povera casa una donna si affaccia con un bambino in braccio, a guardare.

Anche in questo quadro è straordinaria la verità psicologica dei tipi e la semplicità penetrante con cui ne è segnato il carattere: la serietà chiusa del giovane pallido dalla fronte enorme, la burbanza stupida del vicino, l'indifferenza rassegnata del seguente. Nulla di voluto, di entusiastico o di comico: null'altro che la verità oggettiva vista con profondo senso d'arte. Il critico francese che vi ha scoperto un inno alla difesa della patria ha detto un'ingiuria all'autore, nonchè una sciocchezza.

Alcuni ritratti, tra cui un ritratto di Coquelin, tenente una maschera comica, rappresentano il D.-B. nel *Salon* del 1892. Nell'anno seguente egli vi espose uno dei suoi più bei quadri: *Dans la forêt.*

Dei legnaiuoli si riposano in uno spiazzo della foresta, seduti sui tronchi abbattuti. Una donna ha portato a loro il pranzo in una cesta. Il più vecchio, più lento, finisce di mangiare la sua minestra nella casseruola; gli altri seduti in giro ascoltano uno di loro che ritto nel mezzo del gruppo, suona il violino. Dietro, due buoi aggiogati aspettano placidamente, e nel fondo la foresta apre i suoi antri.

Il quadro dipinto in quella gamma ambrata che è cara al D.-B. è composto con un raro senso di equilibrio: il punto di vista molto alto ci introduce materialmente nell'intimità della scena. Meno finito e accarezzato dei precedenti nelle figure, li supera forse per spontaneità di espressione e per simpatia. E nella sua semplicità è un nuovo documento della profonda sincerità del pittore. Quanto le sue figure di vecchie in chiesa e di contadine in processione erano improntate di mansuetudine religiosa, tanto sono ruvide e brutali queste di uomini avvezzi alla lotta rude colla natura vergine. Fiero e accigliato il giovane suonatore sta alteramente piantato in mezzo al crocchio con l'alta persona vigorosa, suonando a braccio alzato, burbero in viso e sprezzante. Sul viso rugoso del vecchio, l'età ha messo una mitezza benevola, ma le altre sono fisionomie ruvide e brutali dalle fronti basse e animalesche, dalle dure teste cocciute, sulle larghe spalle e sui toraci poderosi. L'onda del suono solletica confusamente la loro sentimentalità embrionale, li soggioga senza convincerli, ed essi ascoltano con un senso quasi di stupore come presentando vagamente un mondo celato alle loro anime rudimentali. Mirabile è la calma grave delle attitudini, il senso di attesa che ne emana e che suggestiona insensibilmente la quiete profonda del luogo, l'acre odore de' tronchi segati, la pace immobile della foresta. Bellissima è la figura della donna sul prim'innanzi, dall'esile busto chino, in cui la gentilezza delle forme si rivela ancora dalle carni macerate dal lavoro, attraverso le vesti dimesse.

***

Lo studio stretto della realtà anche umile è così lontano dall'escludere l'idealità, come dicono gli ignoranti, che abbiamo visto man mano i realisti più convinti inclinare insensibilmente al misticismo. Purchè l'anima del pittore sia un'anima di poeta la generalizzazione e la sintesi

si impongono anche al più fedele dei ritrattisti. Recentemente il Segantini, il Dettman, lo Skredswig, dalle semplici scene di paesaggi sono risaliti alle idealità umanitarie. E sta qui appunto il pericolo, per molti spiriti che si smarriscono nell'allegoria e nel simbolo. Come Bastien Lepage dal puro realismo delle sue scene di contadini fu tratto alla *Visione di Giovanna d'Arco*, ed al disegno di quel *Cristo deposto* che la morte, che lo colse a trentasei anni, gli impedì di tradurre in atto, il Dagnan-Bouveret, aiutato dalla propria intima propensione alla poesia della fede, fu indotto da prima a immagini di Santi e di Madonne e poi alla concezione superba di una *Cena*.

L'arte religiosa è, da qualche tempo, di moda. Dopo essersi imbestialita nelle volgarità licenziose, la folla sentì il bisogno di un po' d' azzurro e di un po' di fede; volle comunicarsi per purificare la sua facile coscienza, e si mise a dipingere santi e madonne, aiutata dall'infinita schiera dei mercenari dell'arte che si affrettano docilmente a seguire il vento che tira.

Il Dagnan per esprimere la poesia religiosa degli Evangeli, non ebbe bisogno, come il Gebhardt che creò il genere, come l'Uhde che lo sviluppò, il Dettmann e lo Skredswig che lo interpretarono personalmente, il Béraud che ne fece una *pochade* ad uso delle peccatrici di Montmartre, di trasportare le scene bibliche nel mondo moderno. Non sentì nemmeno il bisogno della ricostruzione storica del Wereschagin e del Tissot, sempre dottrinaria e archeologica, e nemmeno del naturalismo volgare del Brangwyn. Egli mirò coll'efficacia psicologica dell'espressione alla poesia umana del sentimento, che non muta col mutare di abiti e di costumi: e la sua Vergine vestita con una semplicità che non esclude la verosimiglianza, ma che non attira gli occhi a detrimento dell'espressione, ci commuove per la poesia della tenerezza materna che esala dal suo atto, per la purità del sentimento di compiacenza che irradia dal suo viso. È forse da notare soltanto in disfavore di questa cara creatura una punta di preziosità, una dolcezza umile troppo voluta.

***

Nel 1894 il Dagnan preludiando al suo maggior lavoro, oltre ad una *Venditrice di ceri*, espose un *Cristo a Getsemani*. Ecco come ne parla Théodore de Wyzewa: " Il *Cristo a Getsemani* del D.-B. è senza dubbio l'opera di pittura religiosa, meglio dipinta di tutto il *Salon*. A forza di far ricerche in ogni senso, il D.-B. doveva finire sulla buona via. Il suo Cristo è nello stesso tempo umano e divino come quello di Rembrandt, che ricorda per la forza del disegno e per la bellezza del chiaroscuro ".

Con questa preparazione il D.-B. si accinse a dipingere la *Cena*.

Prendere a dipingere una *Cena*, dopo Leonardo da Vinci, è, per parte di un artista innamorato del maestro, un ardimento che dà la misura della coscienza delle sue forze. Dai non grandi quadri abituali il D.-B. passò a trattare una gran tela con una raccolta di figure grandi al vero. Ma certo nessun artista si era preparato con maggior coscienza ad affrontare l'argomento.

Il Dagnan rappresentò Cristo in piedi col calice in mano, quasi inconscio de' discepoli, gli occhi fissi innanzi a sè come assorto già in una visione suprema. Se le figure dei discepoli variamente atteggiate sono profonde di verità intima, quella del Cristo è fascinatrice, indimenticabile. Il cartone di esso può esser osservato accanto a quello di Brera, di Leonardo, senza irriverenza. Vi è in quegli occhi fissi e sbarrati una forza di martirio, una profondità di bontà, un'elevazione spirituale che forse nessun moderno aveva ancor raggiunto. Nel Cristo ricevuto dai Domenicani, dell'Angelico, v'è l'ardore puro, la foga ingenua e inconscia di un Parsifal; nel Cristo di Leonardo vi è un divino dolore, temperato di gentilezza femminea. Nel Cristo del Dagnan v'è tutta la cosciente profondità d'animo con cui quella figura può apparire agli occhi moderni. Ma la cosa più curiosa di questa tela è la sua illuminazione.

Ricorrendo all'artificio grossolanamente adombrato dai primitivi italiani, tedeschi e fiamminghi, con una corona di raggi che sembrano spine, usato dal Correggio nella *Santa Notte*, e dall'Honthorst in tanti suoi quadri, e già adoperati da lui stesso in una sua Madonna, il Dagnan ha concepito la scena come irradiata dalla luce emanante dalla persona stessa del Cristo. La luce dorata accende vivamente i visi degli apostoli, la tovaglia, i bicchieri e illumina il petto e il viso del Messia, disegnandone l'ombra sul muro.

È stato detto che questa luce è troppo viva, e che somiglia a quella di una ribalta; è stato da altri biasimato l'artificio. Certo il Dagnan non aveva bisogno di questo per conferire suggestività ideale alla sua tela. Ma in una scena che non potrà mai esser trattata storica-

P. A. J. Dagnan-Bouveret — *Madonna col Bambino* (1880).

Fot. A. Braun e C., Parigi.

mente e archeologicamente, senza diminuirne la poesia tradizionale, l'artifizio che riveste della irrealità di una visione la realtà, è più facilmente giustificabile.

***

Psicologo così profondo, disegnatore così stringente da far pensare a Memling e ad Holbein, non è meraviglia che egli abbia dipinto ritratti d'un'intensità eccezionale. Tutti a Firenze hanno ammirato il ritratto della moglie e del figlio, bella opera di una intensa intimità psicologica, di una penetrazione profonda, paragonabile al meraviglioso ritratto che Holbein fece alla propria moglie. Molto degli antichi tedeschi e fiamminghi tiene infatti il D.-B. nei ritratti, massime nella gravità delle pose nè ricercate nè poetiche, nell'importanza data alla fine espressione lineare del carattere a preferenza degli effetti di luce, cari alla scuola olandese. E certo fin troppo gusto d'arcaismo v'è in questo ritratto, specie

P. A. J. DAGNAN-BOUVERET — *LA VERGINE* (1889)

Fot. A. Braun e C., Parigi.

nella tonalità gialla che toglie freschezza alle carni. Più spontaneo, sincero, il magnifico ritrattino d'uomo esposto a Venezia; una testa d'uomo dalla barba e dai capelli brizzolati, dagli occhi torbidi e tristi, dalla bocca amara e contratta; limpida storia di un'esistenza.

Fra i molti ritratti va notato quello di una *Bernoise*, una donna matura vestita del caratteristico costume svizzero, seduta sull'orlo di un bosco, addossata contro il tronco di un albero; mirabile, al solito, di carattere, il viso arcigno, duro, dai lisci capelli spartiti sulle tempia; quello di una giovane donna vestita di rosa su fondo grigio; quello della signorina Barthet della *Comédie Française*. I suoi ritratti non hanno, in genere, poesia di pose o d'ambiente. A modo degli antichi, di Memling, di Van Eyck, di Holbein, ciò che lo preoccupa è il carattere. E questo esprime con una precisione di disegno, con una acutezza penetrante, che lo rende, solo fra i moderni, comparabile a quegli antichi.

***

Perchè v'è una cosa, che in questa glorificazione d'arcaismo che pervade l'arte moderna, nessuno ha osservato. Il Dagnan-Bouveret incarna perfettamente le teorie estetiche dei preraffaellisti inglesi, non le attuali, che non si sa quali siano, ma quelle primitive e pure, che predicavano lo studio austero, amoroso, strettamente verista della natura, quelle ottime teorie che furono poi completamente sconfessate nella pratica dal Rossetti e dai seguaci, portati necessariamente al manierismo dalla propria insufficenza tecnica. Il Dagnan-Bouveret, assai più di Millais e Holman Hunt, è *l'unico preraffaellista legittimo*, che abbia l'età moderna.

Mentre i preraffaellisti moderni, colpiti dalla sincerità e dalla convinzione che emanano dalle tele dei quattrocentisti, in contrasto con l'accademismo rettorico di Raffaello, credettero di rinnovarle copiando goffamente le scorrettezze di disegno e la stilizzazione, a cui furono costretti loro malgrado quegli antichi dalla loro incapacità a rendere completamente il vero, il Dagnan, che di quelli ha l'anima austera, la fede e l'ardore, operò come avrebbero operato Memling, il Ghirlandaio, Holbein, se fossero rinati con quella stessa loro anima, in pieno secolo XIX. Non sdegnò, come essi non avrebbero sdegnato, tutti gli aiuti del disegno e del colore, tutte le conquiste acquisite alla tecnica artistica da quattro secoli di sforzi. Se quegli antichi potessero rivivere correrebbero pieni di entusiasmo ai suoi quadri, non mai a quelli di Burne-Jones e di Puvis de Chavannes.

***

“ Nella scuola contemporanea (ha scritto “ molto bene del D.-B., Gustave Larroumet), “ non c'è altro esempio di una carriera nella “ quale la forza di concentrazione, il lavoro “ ostinato su di sè stesso, e la volontà illumi- “ nata abbiano fatto capo ad un progresso così “ sicuro. Si è detto che egli stava osservando “ volta a volta le diverse maniere che compa- “ rivano, per assimilare ciò che in esse v'era di “ più espressivo. Sarebbe più esatto dire che, “ studiando con eguale passione la natura e i “ metodi della propria arte, egli domanda conti- “ nuamente nuove forme al proprio ingegno. „

Altri realisti ha la Francia, che si muovono nello stesso ambiente del Dagnan-Bouveret. Il Buland, per esempio, il Lhermitte, il Laurent-Derousseau, il Friant, il Muenier. Ma nei fidanzati, negli eredi, nei contadini del Buland, se c'è una forza straordinaria di evidenza fisiognomica, un disegno serrato e fortissimo, manca la fusione dell'ambiente, come il pensiero riassuntivo: sembrano ritratti isolati. Inoltre le sue figure hanno tutte qualche cosa di pesante e di massiccio: un' immobilità voluta. Il giovane Laurent-Derousseau (ch' è tra i pochi francesi che attingano con profondità psicologica alla poesia tragica della vita umile, nobilitata dai popoli del Nord: inglesi e svedesi, norvegesi e danesi) non giunge alla penetrazione del D.-B. dovuta al suo disegno intensissimo. Il Lhermitte, vigoroso più del D.-B. nella modellatura, sente nei suoi quadri la composizione; non ne ha mai l'ingenuità imprevista e suggestiva; la sua squadratura sprezzata, il tocco tormentato cadono nel manierismo e attirano troppo l'occhio a detrimento dell'espressione. Il Friant, serio e coscienzioso, non è aristocratico di sentimento e nella sua *Toussaint* sente la fotografia istantanea. Fortissimo è il Muenier, degno amico, e in qualche modo allievo del Dagnan-Bouveret, forse anche colorista più libero e pittoresco del maestro, e il solo che possa competere con lui, con la forza di uno Strujis, di un Hagborg, di

P. A. J. DAGNAN-BOUVERET — *NELLA FORESTA* (1893).
Fot. A. Braun e C., Parigi.

un Gari-Melchers, di un Souza-Pinto; ma alle sue figure di carrettieri e di merciai, di contadine e di vagabondi manca il substrato di aristocratica poesia che avvolge tutte le creature del Dagnan; emanazione inimitabile di un cuore sensibile, profondo, ricco di poesia propria.

* * *

Non uno degli argomenti trattati dal D.-B. poteva usufruire di un' attrattiva di novità; quante processioni non s'erano vedute! quante vecchie nei banchi di chiesa, quanti coscritti per le vie, quanti legnaiuoli nel bosco, quante benedizioni di sposi, quante vaccinazioni! Ma egli riprendendo questi vecchi temi coll'intensità della sua anima austera, ha sgombrato ogni superficiale elaborazione anteriore e reso ardua la cosa agli emuli futuri.

E non è a dire che i suoi quadri abbiano una novità allettatrice di composizione. Anzi, si direbbe invece che egli ricerchi la massima semplicità, e ripudi di partito preso le risorse degli effetti di chiaroscuro violento, le opposizioni di luce, la poesia delle masse d'ombra. Concepite con una semplicità che può parere persino arida e povera, e che ricorda nell' ingenuità gli antichi, le sue scene si impongono per la sola straordinaria evidenza psicologica del carattere, per la loro profonda umanità.

I preraffaellisti, gli idealisti alla Klinger ed alla Puvis de Chavannes, che volendo rinnovare l'austera semplicità degli antichi ne copiano scioccamente le imperfezioni di disegno, dovrebbero specchiarsi in quest'opera. In essa la fede, la ingenuità sono veramente austere come in un primitivo: ma di un primitivo organico, di un primitivo, che vivendo nel mondo moderno ne assimila la scienza della forma e del colore. Il Dagnan-Bouveret è l'unico neomistico sincero; il solo in cui forma e sostanza si equilibrino e si integrino.

* * *

Certo, questa poesia della vita della gente umile, della fede dei contadini, della commozione dei coscritti e dei boscaiuoli non è che il primo grado nella poesia della realtà, ma ne è il primo grado necessario. L'arte non può limitare la sua visione ad una sola categoria senza perdere in equilibrio, e la sensibilità del pittore può dimostrarsi nel viso di un contadino come in quello di un pensatore. Ma se ben altri campi sono aperti alla pittura, se altre anime più complesse, se altre figure più ricche di ritmo, di poesia plastica e di pensiero, aspettano il loro poeta, costui non potrà operare diversamente da questo pittore degli umili: dovrà portarvi quella medesima sincerità di visione, simpatia umana, austerità di sentimento, gentilezza di poesia, solidità di esecuzione, semplicità di forma e asservimento della tecnica alla sostanza: senza di ciò un'arte non potrà mai esser profonda, non potrà mai essere vitale. L'opera del Dagnan-Bouveret, all'infuori della sua bellezza, è un insegnamento.

* * *

“ Questo giovane maestro, (scriveva di lui, quindici anni fa, un biografo), ha una testa curiosa e degna di studio; i capelli neri e l'incarnato opaco gli danno l'aspetto di un meridionale. Due occhi vivi e penetranti indicano l'osservatore, e la fronte ben giovane è già solcata dalle rughe della meditazione ”.

Tale lo mostra a trent'anni lo schizzo dell'amico Courtois, e, poco mutato, il bel busto recente dello scultore Dampt, che lo ha ritratto colla tavolozza in mano, pensoso a capo chino dinanzi alla tela, con gli occhi assorti nella sua visione. Il viso chiuso e scontroso, rivela l'uomo avvezzo a bastare a sè stesso, l'artista chiuso nel suo mondo interiore, non tocco dalle volgarità passeggiere, tutto inteso all'ideale intravvisto. E v'è nella serietà grave de'suoi tratti, nello sguardo fisso e intenso qualche cosa dell'apostolo e dell'illuminato. Guardando i suoi occhi fissi e inquietanti, fedelmente riprodotti dalla fotografia, tornano invincibilmente in mente quelli del suo Cristo!

Nella sua modesta e cara lettera egli ha detto di dovere al buon Corot la prima idea del suo culto assoluto alla sincerità, base di ogni elaborazione artistica. Io mi permetto di ascrivere anche ad un'altra dote la sua fortuna: la serietà. Alla serietà propria il D.-B. deve di non aver fatto in vent'anni, caso ben raro, un passo falso, di esser sempre andato salendo, insensibile alla vertigine degli elogi, non curante che di sè stesso e della propria profonda coscienza. La sua opera è tutta d'un pezzo e pel suo organismo vigoroso e progressivo lascia più che ogni altra sperare frutti più alti ed intensi.

Enrico Thovez.

L'ASCENSIONE DEL TÖDI.

LA prima volta che mi ero accinto a compiere l'ascensione del Tödi — la cui vetta, a m. 3623, è la più alta nel gruppo di montagne che separano la Reuss dal Reno anteriore — avevo dovuto rinunciare a raggiungere la meta, poichè una bufera scatenatasi durante la strada, ed uno sgraziato accidente, toccato ad una comitiva di escursionisti che mi avevano preceduto di un giorno, vennero a modificare l'itinerario prestabilito. Ero arrivato verso il pomeriggio a Stachelberg, avendo fatto il viaggio in ferrovia, da Richterswyl a Linththal, assieme a tre studenti di Zurigo, pure diretti al Tödi; e nel vedere quei giovani avviarsi tosto allegramente verso l'imponente groppa del Vordselbsanft, che sbarra la vallata della Linth, nascondendo il massiccio del Tödi, avevo provato per un momento la tentazione di unirmi a loro nell'escursione; memore però del consiglio del Bædêker " *éviter les compagnons de route* ,, mi limitai a fare assieme a loro l'ultima tratta di strada ancora carrozzabile che si spinge sino a Thierfehd, dove si trova l'Hôtel Tödi; e mentre i tre studenti, dopo una breve sosta per fare le provviste, ripresero la marcia penetrando nella Sandwald, io, conforme a quanto avevo fissato, sostai all'albergo, deciso a ripartire solo l'indomani. Approfittai del pomeriggio per portarmi alla Pantenbrücke, di dove potei per la prima volta vedere l'imponente massa del Tödi; verso sera mi accordai colla guida Fritz Zweifel, che si incaricò di procurarmi per l'indomani un *porteur*, necessario per una escursione che — proponendomi di discendere a Dissentis — doveva durare più di due giornate, senza l'opportunità di rifornirci di provvigioni.

Il pernottamento per gli ascensionisti del Tödi è fissato alla *Fridolin's Hütte* — capanna che da qualche anno ha sostituito la vecchia *Club hütte*, più elevata di circa m. 300, ma più esposta ad essere bloccata dalla neve — e siccome quattro ore bastano per quella prima tappa, così all'indomani ci mettemmo in cammino solamente dopo mezzogiorno. L'atmosfera si era fatta pesante, colla minaccia di un temporale, il che rendeva piuttosto faticosa la salita alla base del Vordselbsanft, che per oltre mille metri s'innalza quasi a picco, terminando a grandi scaglioni regolari, i quali sotto certi punti di vista danno l'impressione di una più che ciclopica muraglia. Dopo più di due ore di marcia, arrivammo ad un casolare sulle falde del Mittlerselbsanft, dove i pastori raccolgono il latte delle mandrie circostanti, e dove avevamo stabilito di fare una breve sosta; ma prima ancora di giungervi, avevo notato alcuni pastori che risalivano la montagna con un passo molto più affrettato di quello abituale ai montanari.

Fra gli alpigiani che si trovavano nel casolare occupati alla fabbricazione del formaggio, e le mie guide s'impegnò tosto un vivace colloquio, al quale mi era difficile tener dietro; ma dall'espressione dei volti, e più ancora da alcuni gesti, mi dovetti convincere che si parlava di una disgrazia avvenuta sull'alta montagna. La guida Zweifel procurò alla meglio di narrarmi come un alpinista fosse caduto in un crepaccio del ghiacciajo; immaginai che il disgraziato fosse uno dei tre studenti che avevo lasciato il giorno prima, e infatti Zweifel mi confermò che la comitiva, cui era toccato l'accidente, era composta di tre persone. " Drei, ohne führer! ,, ripeteva, con aria di rimprovero; e non aveva torto, poichè appositi avvisi della Sezione del Club Alpino di Glarus, mettono in guardia gli escursionisti, dissuadendoli dal fare l'ascensione del Tödi senza guide.

Siccome la minaccia di una bufera andava aggravandosi, così Zweifel propose di dirigerci, invece che alla capanna *Fridolin*, ai casolari dell'*Obersand*, i più elevati della vallata, dove occorrendo avremmo potuto sostare anche più di un giorno per attendere che il tempo si rimettesse, e dove forse avremmo avuto modo di prestare qualche ajuto alla disgraziata comitiva. Appena fummo in moto cominciò a piovere, e quando dopo un'ora e mezza di cammino arrivammo all'ultimo altipiano dell'Obersand, la pioggia si era tramutata in nevischio, che turbinava nell'aria, nascondendo interamente la veduta del paesaggio alpestre. Arrivati, verso sera, al casolare potemmo dopo qualche tempo

Il Vordselbsanft, e l'Hôtel Tödi, in fondo della Linththal.

avere notizie più precise sulla disgrazia avvenuta al mattino, giacchè uno dei montanari ch'erano accorsi, riferì come l'alpinista che senza guide e senza corda si era, coi due compagni, avventurato sul ghiacciajo, ed era caduto in un crepaccio, fosse stato tratto in salvo, ferito però alla testa ed alle gambe, cosicchè i montanari vedendo di non essere in tempo a ricondurlo in basso per quella sera, avevano dovuto rassegnarsi a passare la notte, con quel tempo indiavolato, ai piedi del ghiacciajo.

Rincantucciato nella piccola stanza dove stavano i pastori, cercai per qualche tempo una distrazione seguendo le varie operazioni per preparare il formaggio, finchè dopo aver cenato andai a coricarmi sul fienile della vicina stalla. La partenza era stata fissata per l'indomani alle tre del mattino, tempo permettendo: ma durante la notte — trascorsa continuamente disturbata da muggiti, belati e grugniti, che venivano dalla sottostante stalla — non cessò il sibilar del vento e il battere continuo, e secco come gragnuola, del nevischio sul tetto del fienile. Fu solo verso le sei del mattino che Zweifel si decise ad alzarsi per consultare il tempo, e per concludere che, prima delle ore otto, non era da sperare di poter rimetterci in moto: ciò malgrado mi alzai, avendo riposato abbastanza, e tornai al casolare dove Zweifel preparava il caffè. Stavo accanto al fuoco, piuttosto annojato per il contrattempo che minacciava di farci perdere una giornata, allorquando la guida, spalancando d'un tratto la porta, mi disse: *Sehen Sie! nicht schön!*

Non dimenticherò mai lo spettacolo che in quel momento mi si presentò: dal fondo della capanna io vedevo un lembo di prato, il cui verde era attenuato dal nevischio che turbinava continuamente nell'aria: su questo fondo grigiastro vidi sfilare lenta e triste una comitiva di persone: riconobbi due degli studenti che con aria mortificata precedevano un gruppo di otto pastori, due dei quali reggevano sopra delle stanghe un corpo umano, tutto ravvolto e stretto in coperte di lana ed assicurato con corde: si sarebbe detto una marcia funebre, se il procedere lentissimo e pieno di precauzioni, non avesse invece indicato che si trattava di una persona ancora in vita: mandai Zweifel a chiedere se in qualcosa potevamo essere utili, e potei così sapere che il ferito non era, per fortuna, in condizioni molto gravi. Seguii collo sguardo il triste corteo finchè disparve lentamente nella densa nebbia che avvolgeva il fondo della scena.

Verso le otto, alcuni strappi nelle nubi lasciarono intravvedere qualcuna delle vette che ci attorniavano, e disperdendosi gradatamente la nebbia, potei poco a poco abbracciare l'imponente scena alpestre dell'Obersand. Alle ore 10 ci rimettemmo in cammino, ma poichè compiere l'ascensione del Tödi in giornata era ormai impossibile — trattandosi di superare ancora più di metri 1500 — e poichè il tempo non era ancora del tutto rassicurante, così decisi di fare, assieme a Zweifel, il Sandalp pass per discendere a Dissentis; superata la Sandfirn arrivammo alla base del Klein Tödi costeggiando le roccie scoscese del Catscharauls, finchè arrivati alla cresta, ci si parò davanti la scena della valle Rusein, collo sfondo della catena delle Alpi dal Lucomagno allo Spluga. La prima tratta della discesa si presentò difficile, essendo ripidissima, e tutta a roccia disaggregata, mista a neve: ma raggiunto il sentiero della vallata, potemmo procedere spediti sino allo sbocco della valle Rusein nell'Oberalp; qui mi congedai da Zweifel, dopo aver combinato di ritrovarci a Stachelberg per riprendere l'ascensione del Tödi. Risalendo l'Oberalp, e oltrepassato il punto nel quale avviene la congiunzione del Reno anteriore col Reno mediano, giungevo verso le quattro a Dissentis.

***

Quando la ferrovia mi riportò la seconda volta a Stachelberg, trovai alla stazione la guida Zweifel, che aveva tutto predisposto per partire in giornata ed arrivare, la sera stessa, alla capanna Fridolin: ripassammo all'Hôtel Tödi, dove il *porteur* ci attendeva, e rifacendo la strada sino all'Hintersand prendemmo, dopo una breve sosta, il sentiero di sinistra, che conduce alla conca rocciosa nella quale è incassato il ghiacciajo Biferten, e percorrendo la parete di sinistra arrivammo verso le ore sei allo sperone roccioso sul quale sta la *Fridolin's Hütte*, una capanna tutta in legno, spaziosa e bene arredata, come vanno diventando sempre più le capanne svizzere di recente costruzione; così

La vetta del Tödi, veduta dall'Ueli-Alp.

Oberalp — La congiunzione del *Vorder Rhein* col *Mitte. Rhein.*

alla capanna del Mutthorn, inaugurata lo scorso anno e destinata alle escursioni del Tschingelhorn e del Wetterhorn, ricordo di avere trovato un vero magazzeno di attrezzi e di forniture per qualsiasi occorrenza possa presentarsi a chi vi pernotta; trovai persino una biblioteca per il caso che il cattivo tempo obblighi a passarvi la giornata, le carte da giuoco, una scacchiera: tutto ciò in perfetto ordine.

Dopo aver contemplato il tramonto del sole sul Bifertenstock e sul Piz Urlaun, mi coricai per tempo, giacchè la partenza era fissata alla una di notte per poter toccare la vetta del Tödi ed essere di ritorno alla capanna verso il mezzodì.

All'ora prestabilita ci mettemmo in moto colla lanterna, ed oltrepassata la vecchia capanna abbandonata *Club hütte*, cominciammo ad attaccare lo scosceso spuntone del Grünhorn, dove una fune metallica fissa alla roccia rende possibile il passo: dopo di che potemmo scendere sul ghiacciajo Biferten, all'altezza di circa metri 3000, ed assicurati colla corda procedere a zig-zag fino al piano superiore del ghiacciajo a m. 3600; un'ultima tratta di scogliera ci portò rapidamente alla vetta del Tödi, costituita da una cresta nevosa, lungo la quale non è possibile procedere senza formare colla picozza un piccolo piano per posare il piede. Erano le nove del mattino, ed il cielo completamente sereno ci permetteva di contemplare in tutta la sua estensione l'incantevole panorama; la parte che maggiormente attirava l'attenzione era quella a nord-ovest, costituita dalla grande distesa dei ghiacciaj che si rannodano intorno al Claridenstock e al Scheerhorn: dalla vetta lo sguardo abbracciava il grande bacino nevoso dell'Hüfifirn, e poteva seguire la via che dovevamo tenere all'indomani per scendere nella Maderanenthal: a sud-est ci si presentava tutta la catena delle Alpi, dal Monte Rosa al Bernina. Ma non meno interessante, anzi più originale era la veduta verso nord-est, poichè mentre mi ero immaginato che da quella parte, non essendovi altre vette più alte del Tödi, si sarebbe potuto già intravvedere da lontano la pianura, si presentava invece un infinito succedersi di catene minori, i cui contorni attenuati da una leggera nebbia che si andava formando, offrivano l'effetto di un mare agitato che si fosse pietrificato. Ma Zweifel mi rammenta che quanto più ci indugiamo, e tanto più il sole rende cedevole la neve, faticosa la discesa, e tronca quindi la mia contemplazione. Eccoci sulla strada del ritorno, che in alcuni punti si scosta da quella che avevamo seguito nell'ascesa, ed è là dove la conca di neve è così regolare e compatta, da affidarci a discendere slittando: così, in pochi minuti di discesa vertiginosa, rifacciamo un cammino che ci aveva costato più di due ore di faticosa salita.

Verso mezzogiorno siamo di ritorno alla capanna: una buona zuppa ci ristora, poi in attesa di rimetterci in cammino per discendere alla Obersand, Zweifel mi consiglia di prendere un piccolo riposo nella capanna, ed avvalora il consiglio col darne l'esempio. Alle ore quattro, ristorati e riposati, riprendiamo il cammino di discesa passando per l'Ochsenstock, di dove lo sguardo può spingersi fra i due massicci del Rothstock e del Selbsanft sino a Stachelberg e a buona parte della Linththal. Girando la base del Tödi, arriviamo all'Obersand, dove trovo che la stagione ha già obbligato i pastori ad abbandonare quelle alture; il che, se mi conforta pensando che potrò dormire nel fienile senza tutti i muggiti ed i grugniti che nella precedente escursione mi avevano disturbato, lascia però deluso il desiderio che avevo, dopo due giorni di marcia, di ristorarmi con un poco di latte fresco. Mi devo quindi accontentare della solita zuppa che Zweifel prepara nel deserto casolare. La notte passa tranquilla; alle ore due ci mettiamo in moto per rifare la faticosa erta della morena, e giunti alla Sandfirn, volgiamo a destra verso l'Hüfi pass; Zweifel mi addita alle falde del Spitzalpeli Stock uno stambecco che si allontana da noi saltellando sul campo di neve. All'Hüfi pass facciamo sosta per rifocillarci, e per contemplare le due scene grandiose che presentano i due versanti. Ad est vediamo ancora una volta il Tödi in tutta la sua imponenza, torreggiante al disopra del Klein Tödi; verso ovest dominiamo il vasto bacino circolare dell'Hüfi firn — che conserva ancora la denominazione caratteristica di *planura* — dal cui lembo s'innalzano le creste rocciose del Claridenstock e del Scheerhorn: mentre facciamo colazione sopraggiunge una comitiva di due inglesi con guide, che compiono la stessa escursione, in

senso inverso, per discendere a Stachelberg. Scambiati i saluti ci rimettiamo in marcia: la neve dell' Hüfi-firn è solida e compatta e ci permette di scendere celermente. A misura che ci avviciniamo al centro del bacino, la scena diventa più grandiosa, poichè ci troviamo nel mezzo di un vero anfiteatro di neve, di tre chilometri di diametro. Movendo a sud-ovest, per arrivare al lembo dal quale il bacino si scarica nel sottostante ghiacciajo, comincio a notare nella superficie della neve delle fessure finissime, tracciate regolarmente ad intervalli, da sud-est a nord-ovest: man mano che si procede le fessure di pochi millimetri si allargano gradatamente: per una buona tratta di strada si può ancora procedere in linea retta varcando le fenditure; poi queste diventano dei veri crepacci, che ci obbligano continuamente a deviare, ora a destra, ora a sinistra, per trovare qualche collegamento fra le successive pareti di ghiaccio. Le fenditure arrivano ad avere parecchi metri di larghezza e i lembi delle pareti, sotto l'azione

La vetta del Scheerhorn, e l'Hüfigletscher.

del sole, si sono trasformati in creste irregolari, sulle quali bisogna camminare speditamente senza arrestarsi, ed io trovo prudente il non staccare

L'Hôtel *Alpen Club*, nella Valle Maderan.

lo sguardo dalla traccia delle pedate di Zweifel che mi precede. Per fortuna, questa parte dell'escursione — la sola che richieda oltre a buone gambe, un certo sangue freddo — è breve; ben presto possiamo raggiungere la roccia che forma la parete sinistra del ghiacciajo, ed arrivare alla *Hüfi-hütte*, capanna nella quale pernottano coloro che da Maderanenthal vanno a Stachelberg. Ricordavo di avervi trovato, tre anni innanzi arrivandovi da Maderanenthal, dei pastori; ma anche su questo versante la stagione aveva già allontanato le mandre, cosicchè rimasi nuovamente deluso nella speranza di trovarvi del latte.

Dalla Hüfi-hütte all'Hôtel Alpen Club, che domina il fondo della pittorica Maderanenthal, la strada mi era nota, per averla già percorsa più di una volta; pure ebbi una idea delle modificazioni radicali che avvengono nell'alta montagna dopo una invernata eccezionale: le valanghe avevano in più di un punto distrutto ogni traccia del vecchio sentiero, ed una delle foreste di abeti — che in quella valle sono di eccezionale bellezza — mi offerse l'effetto imponente prodotto da una valanga, la quale aveva squarciato la foresta da cima a fondo, tracciandovi un largo viale perfettamente rettilineo.

Il Düssistock, e la Maderanenthal.

Alle undici antimeridiane ero all'Hôtel Alpen Club e dopo avervi riposato alcune ore, ed essermi congedato dalle guide che ripresero il cammino per raggiungere la Hüfi-hütte e pernottarvi, mi posi in marcia verso lo sbocco della valle,

prendendo il sentiero dell'altipiano *Inden Staffeln*, anzichè la strada mulattiera che già conoscevo; verso il tramonto arrivavo allo sbocco della valle, sbarrato dalla travata metallica della ferrovia del Gottardo, sovrastante il grazioso paesello di Amsteg, termine della mia escursione.

LUCA BELTRAMI.

NOTA. — L'ascensione del Tödi non è fra le più frequenti in Svizzera, per il fatto che questa montagna non si trova sul percorso ordinario dei *touristes* e degli alpinisti: infatti in tutto il massiccio di montagne che si aggruppano intorno al Tödi, i soli punti di partenza per l'ascensione del Tödi sono Stachelberg, e Dissentis; e per arrivare a Stachelberg, venendo dal Gottardo — finchè la strada del *Klausen pass* non sia ultimata — bisogna risalire colla ferrovia sino a Zurigo. Questo isolamento del Tödi dalle vie più battute, rende maggiormente interessante l'ascensione, per la quale la capanna *Fridolin*, eretta dalla sezione del Club Alpino di Glarus, offre un comodo asilo a coloro che vengono da Stachelberg. Per chi volesse compiere l'ascensione riassumerò l'itinerario e la durata delle varie tappe:

Arrivando da Zurigo a Linththal col treno della mattina, si può in giornata portarsi all'*Hôtel Tödi* — m. 819 — (3/4 d'ora) e alla *Fridolin's hütte* — 2156 — (4 ore circa) ove si pernotta.

Dalla *Fridolin's hütte* alla vetta del *Tödi* — m. 3623 — (7 ore circa) — ritorno alla capanna e discesa al casolare della *Obersand* — m. 1938 — (5 ore circa). Pernottamento.

Dalla *Obersand* all'*Hüfi-pass* — m. 2940 (ore 4 circa) — discesa alla *Hüfi-hütte* — m. 1999 (ore 2) — e all'*Hôtel Alpen Club*, nella Maderanenthal (ore 1 1/2) e ad *Amsteg* (2 ore circa).

Si trovano guide a Stachelberg, all'*Hôtel Tödi*, e all'*Hôtel Alpen Club*.

Amsteg, e la ferrovia del Gottardo.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

IL SENSO DRAMMATICO NEI DISEGNI DEI BAMBINI.

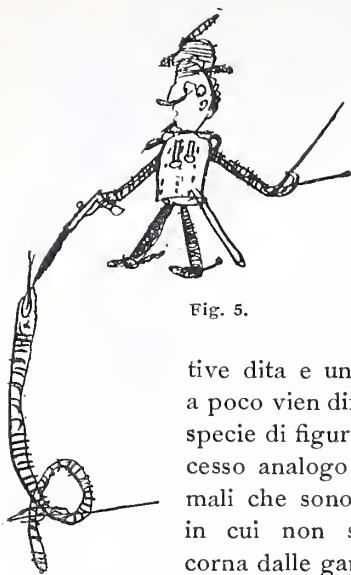
QUELLA dei disegni è forse una delle più curiose manifestazioni intellettuali del bambino, la feritoia da cui è dato forse di poter coglier meglio sul vivo i processi e le fasi che attraversa il suo spirito: le cose che lo interessano prima e che esercitano una maggiore attrattiva su di lui, e in che modo egli riesce ad estrinsecare i suoi gusti e le sue predilezioni.

Il Sully in un capitolo del suo volume *Studies of Childood*, e la Shinn in un volume intero *Notes of Childrens Drawing*, hanno mostrato stupendamente come segua l'evoluzione del senso artistico nei disegni del bambino dal primo inizio: come i bambini comincino a 20 mesi, a due anni a gettar giù dei ghirigori di cui non sanno il senso, o a cui lo attribuiscono solo arbitrariamente e progrediscano passando per fasi intermedie curiosissime, fino alla rappresentazione più o meno completa ma bene evidente di una figura umana, di un animale, di una casa.

Una delle osservazioni più singolari fatte dalla Shinn è la quasi nessuna tendenza al disegno decorativo, geometrico, che pure parrebbe presentare minore difficoltà. Il bambino disegna per sè, per soddisfare una specie di impulso interno e quindi solo le cose che lo interessano, per quanto possano riescirgli più difficili e imperfette.

Di punto in bianco vuol rappresentare gli uomini, gli animali, rappresentazione che passa per una serie infinita di gradi, prima è la testa e le cose singole della testa, gli occhi, la bocca, il naso che lo colpisce e che per lui diventa quasi il simbolo della figura. Un uomo in questi primi disegni è un disco, un circolo, che vuol esser la testa, con due circoli in alto — gli occhi — e una linea dritta — il naso — poggiato su uno stelo mingherlino che deve far funzione di tronco, braccia e piedi, quasi che il tronco, dice la Shinn, fosse una parte troppo integrale dell' *io* per essere discriminata.

E prima di passar al tronco è ancora sulla testa che lavora la loro immaginazione nel modo più bizzarro: sull' ovale della faccia da un lato, piantano un becco che deve rappresentare un naso sporgente, oppure colpiti, illuminati ad un tratto dall'idea della bocca, piantano una rastrelliera di denti che mangia tutto il resto del circolo respingendo fuori gli occhi e il naso, oppure son delle sopraciglia formidabili, o il profilo con due occhi ecc. Solo più tardi comincia a imporsi l'idea di un'appendice, di un qualche cosa oltre la faccia, e allora fan la loro apparizione due asticelle attaccate alla testa, colle estremità

Fig. 5.

ritorte, e poi ancora, alle due appendici verticali vengono incrociate due appendici laterali, che rappresentan le braccia, completate da due enormi mani colle relative dita e unghie: così a poco a poco vien differenziandosi una specie di figura umana. Un processo analogo si ha per gli animali che sono prima una selva in cui non si distinguono le corna dalle gambe, e per le case ove non c'è prima che fumo e camini.

Ma per i dettagli di tutto questo processo io rimando il lettore al libro del Sully che è corredato pure da bellissime e numerose figure. Quello che io vorrei mostrar qui è come in questi disegni di bambini concomitante all'idea di rappresentare una figura umana, si affacci e domini sempre l'idea di rappresentare un personaggio. È questo un fenomeno analogo a quello del bambino che non sa ancora quasi parlare, balbetta appena qualche parola e già vuole attentarsi a raccontare delle storie, storie del resto che attingono appunto dalla propria primitività e rozzezza un certo sapore. Così il bambino quando non sa ancora tracciare una linea, nè mettere insieme un simulacro di corpo, vuol già foggiarlo a personaggio e rivestirlo di un carattere speciale drammatico. Questo è almeno quello che mi veniva fatto di osservare esaminando una grande quantità di disegni, *500*, eseguiti da bambini affatto incolti dai 6 ai 10 anni.

Ma di che genere sono i personaggi e i drammi che egli pretende e crede di rappresentare? Reciprocamente i suoi disegni rivelano la sua psicologia e la sua psicologia spiega i suoi disegni. Ed è interessante qui una corrispondenza, un'analogia fra questi disegni e i primi tentativi mimici del bambino.

Appena sa reggersi sulle gambe, il bambino cerca subito di scimmiottare qualcuno, di contraffare un personaggio. Cammina con l'aria spavalda come un soldato, o finge di andare colle dita nel taschino come uno studente, o si illude con una matita fra le labbra di fumar la pipa, o si ammanta in cenci, per rappresentare l'uomo, il generale, ecc.

Questa sua stessa ideazione egli la trasporta nel disegno. Egli fa una figura grossolana neppure ancor completa, ma la camuffa, la maschera, le dà una funzione. La sua figura diventa subito un uomo col cappello, un uomo colla pipa, col bastone, un soldato col kepì ecc. Si vedano per es. le figure 1, 2, 3, 4: sono ancora del tutto primitive, non esistono ancora le braccia, il naso è foggiato ad appendice laterale del viso. Ma anche senza braccia han la pretesa di raffigurare un personaggio. Vedete l'ufficiale degli alpini (fig. 1) che si riconosce dal pennacchietto sul cappello, ed al modo orgoglioso in cui si punta sulle gambe, e vedete come non è stato dimenticato neppure un solo bottone della sua uniforme. Le braccia sì, ma non i bottoni, nè il pennacchietto! Così nella figura 2, in cui al berretto del fantaccino non manca nulla, nè il punteruolo, nè la tesa, nè il cordone, e dove il carattere militaresco è rassodato ancora dai baffi poderosi. Cosi quando entrano in giuoco le braccia, questo nuovo elemento non serve che a ribadire il carattere militare.

Nella fig. 3 — si noti, il che indica la primitività dell'artista, la formazione curiosissima dell'occhio colle sovrapposizioni successive delle ciglia, sopraciglia, occhiaie e pupilla — il bambino è così invaso dall'idea di fare un soldato, che dopo averlo fatto, per dar più forza all'immagine scrive accanto la parola "*soldato*", e non si accontenta più del berretto, del pennacchio, ma poichè questo soldato possiede due braccia, ciascuna di queste braccia deve brandire una sciabola sguainata.

Fig. 6.

Un' altra figura (4) segna ancora un progresso,

una differenziazione: la spada che brandisce il soldato è una spada coll'elsa, e il fodero pende al fianco del soldato — si osservi poi con che cura amorosa sono stati cercati e resi i dettagli del personaggio, le striscie nere dell'uniforme e il shako, dove è dettagliato il gallone, i batuffoletti ecc.

Colla figura 5 abbiamo infine la rappresentazione di un vero e proprio dramma. Qui il soldato non ha solo il simbolo del proprio ufficio, ma è anche in funzione: è ritratto nel momento in cui fa fuoco contro un terribile serpente dalla lingua bifida. E questo soldato è veramente tutto un poema di mente infantile: si capisce fino a che grado di illusione e di calore deve esser giunto il bambino nell'immaginarlo: guardate la ricchezza dei particolari. A questo soldato non manca nulla di tutto quello che in un militare colpisce il bambino: gli ha dato il cappello di un alpino e gli speroni di un cavaliere e poi la spada coll'elsa e il fodero e le spalline e le tre doppie file di bottoni e le medaglie e infine il revolver che fa fuoco!

La ricchezza e la preoccupazione del dettaglio in queste povere figure è un indice del significato drammatico che i bambini intendono dare ai loro personaggi.

Un altro dei suoi personaggi prediletti, è l'uomo colla pipa. Si vedano per es. le due figure 6 e 7. È il cappello, ma sopratutto la pipa e il fumo, il carattere più spiccato della figura. Si osservi con che vigore è stato tratteggiato in nero e con che sollecitudine sono disegnate le spire del fumo, e come il piccolo artista non sappia rinunciare all'idea del cappello per quanto seria sia la difficoltà di disegnarlo, difficoltà che risolve facendo un cappello trasparente attraverso cui si vede la testa!

Fig. 7.

Nella figura 7 si ha un nuovo progresso e son messi in luce altri particolari: non è più solo un uomo che fuma la pipa, ma un buon borghese che se ne va a passeggio — vedasi il movimento flettorio delle gambe — col suo bravo bastone col pomo, vestito di una giacca coi bottoni, bottoni che il bambino fa più appariscenti e più importanti quasi dell'occhio.

E a proposito dei bottoni è interessante la figura 8, in cui il bambino si è dato cura di distinguere i bottoni dalle bottoniere — da una parte una fila di bottoni, dall'altra una fila corrispondente di bottoniere! Ma l'intenzione del piccolo artista, con questa figura, è di far esprimere dal suo personaggio una cosa complicata, un movimento — e come egli spiega nell'epigrafe: “ *Giacù fa ciau* „ è un uomo che saluta portando la mano al cappello.

Fig. 8.

Nella figura 9 la scena è ancora più complicata: son due uomini che incontrandosi si salutano e si accendono l'un coll'altro la pipa.

Il bambino insomma è sempre preoccupato di rendere o l'espressione o il movimento di un personaggio, aiutandosi qualche volta anche con degli strumenti, come per es. in questo campanaro (fig. 12) colla sua campana!

Nella figura 10 è rappresentata una scena borghese: il signore che va a spasso con sua moglie, e l'intento è di rappresentare i due tipi di signori, l'uomo e la donna, l'uomo contradistinto oltre che dal cilindro e dal bastone, da un gran numero di bottoni, e da tre tasche — la donna simboleggiata dal corpo stretto alla cintura, dalla sottana, nonchè dai ricci, perchè come mi spiegò il piccolo autore, ognuno di quei serpentelli rappresenta un riccio.

Infine nelle figure 11 e 13 abbiamo due figure che rappresentano il punto massimo di perfezione a cui giungono questi piccoli artisti.

Anche qui è sempre l'idea del personaggio che domina, ma tradotta da due temperamenti

Fig. 9.

Fig. 10.

diversi, con dei dettagli corrispondenti all'immagine singola che hanno tutti e due di un signore. L'autore della figura 11 è un bambino intelligente, ma più che intelligente, queto, riflessivo, ordinato; vedasi infatti il suo amore delle proporzioni e delle linee dritte — le braccia, le gambe, la pipa del suo signore paion tirate giù colla squadra. Il suo è un personaggio corretto, col collo, lo sparato, le scarpe, coi tacchi, le suole, i bottoni, tutto matematicamente esatto, ma senza vita. È una figura più perfetta, più corretta di quelle vedute fin qui, ma appartiene sempre allo stesso ciclo.

Invece nella figura 13, per quanto più sbilenca e meno meticolosa, si sente la vita, il movimento e l'immaginazione: è veramente l'opera di un bambino che ha la stoffa dell'artista; non solamente c'è un' idea del colore, rappresentato dal chiaroscuro, ma una certa originalità di vedute, fuori dal convenzionalismo dei suoi compagni. Ha vinta la difficoltà della testa, perchè la testa sta veramente dentro il cappello, e la difficoltà del tronco e delle braccia e delle gambe. Gli altri bambini non sapevan rappresentar le braccia che disegnandole tutte e due, per

Fig. 11.

Fig. 12.

quanto l'uomo fosse di profilo — invece qui la figura è colta giusta, tracciata senza imbarazzo, le gambe sono una più corta, l'altra più lunga per indicare il passo ecc., e a questo grande progresso nell'interpretazione della tecnica, della struttura, corrisponde un grande progresso nella interpretazione del personaggio, così la zazzera, i baffi, la coda di rondine e la novità di posa delle due mani — una in tasca e l'altra che tiene i guanti — i pantaloni a quadretti, tutto l'insieme di un figurino del 40 o di un mezzo poeta.

Ma la tendenza del bambino di dare alle rappresentazioni grafiche un senso drammatico che si ritrova già in queste singole figure semplici e primitive è molto più spiccato ancora nelle composizioni.

Se già prima il bambino tendeva a rappresentare la maschera, il personaggio più che l' uomo, a interpretar sociologicamente più che antro-

Fig. 13.

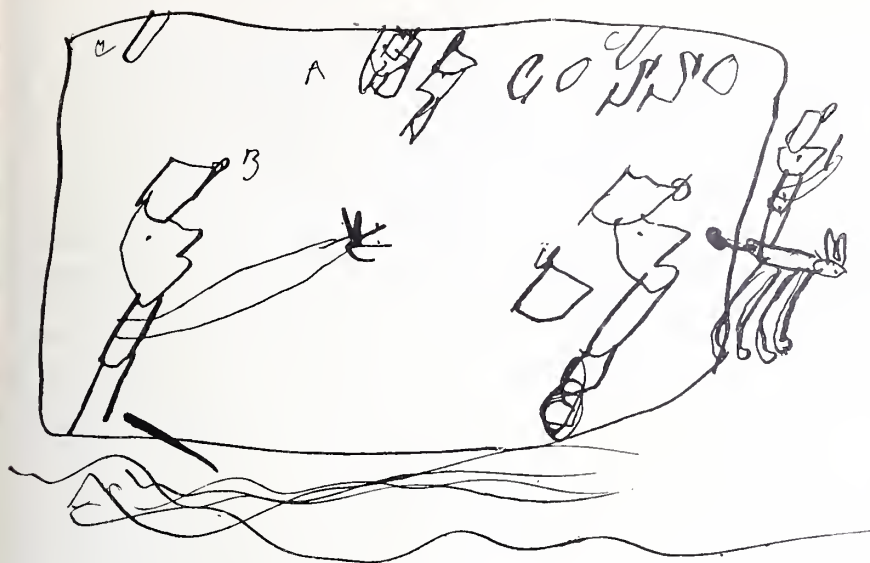



Fig. 14.

pologicamente l'immagine, tanto più si afferma questo suo principio drammatico nelle composizioni d'insieme.

Egli sdegna, non si cura di ritrarre una scena comune, ma tende sempre a rappresentare una azione complicata, un dramma.

Questo ci può spiegare il fatto caratteristico dei bambini che si annoiano nelle esposizioni, nei musei, davanti a quelli che sono per noi capolavori, mentre poi gustano e si divertono davanti alle cromolitografie o le vignette di un libro. Il bambino non gode un ritratto nè un paesaggio, sia pure di Leonardo o di Millet, perchè non c'è interesse per lui in una cosa che non parla alla sua fantasia — vedere un quadro o un paesaggio che par vero, tanto è per lui vedere il vero addirittura, che del resto lo interessa mediocremente — mentre gode enormemente la cromolitografia più sbiadita e sciatta, ma che rappresenti, sia pure in modo convenzionale, una scena, un'azione famigliare ai suoi occhi, alla sua fantasia: la guerra, i soldati, le giostre, gli animali.

Inoltre il bambino capisce e rende in un modo diverso dal nostro le sue rappresentazioni; egli è come quell'ufficiale che in una marina del Turner faceva osservare che mancava in una nave la cannoniera, e a Turner che gli mostrava come sul vero la cannoniera per il giuoco di luce non si vedesse diceva: « Ma voi sapevate che c'era e dovevate farla. » — « Ma io faccio quello che vedo, non quello che so, » rispondeva Turner. Il bambino invece fa quello che sa, non quello che vede, copia più l'immagine mentale che l'immagine reale: siccome la immagine mentale di uomo gli rappresenta un uomo con due braccia e con due occhi, così vuol che tutti e due gli occhi e le braccia si vedano anche se

Fig. 15.

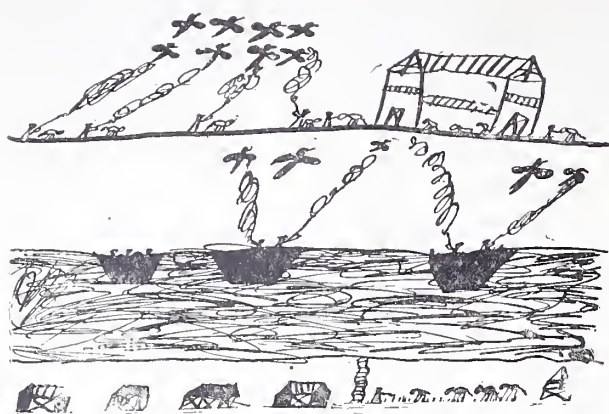



Fig. 16.

il corpo e il viso son di profilo. E non solo il bambino nota più quello che sa che quello che vede, ma prima ancora di quello che sa, mette quello che lo interessa. Bisogna tener nota di tutte queste interferenze per poter apprezzare e capire le sue composizioni sia drammatiche, sia pittoriche. Ed è curiosa poi la parentela che continua appunto fra queste due forme d'arte, la pittorica e la drammatica, nel bambino.

Io ho avuto occasione di osservare dei bambini, anzi gli stessi bambini di cui dò qui i disegni, che giuocavano alla commedia, e la loro tendenza alle fizioni più complicate e bizzarre, in cui i ladri, i carabinieri, le manette, i finti morti hanno sempre la parte principale. Curiosa era anche l' importanza che prendeva un dettaglio. Così un bambino si metteva un cappello a rovescio o prendeva un bastone in occasione di una commedia — eran sempre commedie improvvisate — ma il cappello e il bastone diventavano poi a loro volta il centro, il soggetto dell'azione improvvisata. Colpito da questo dettaglio che aveva introdotto egli stesso, il bambino non faceva più che cavare e mettere questo cappello, farlo ammirare agli uditori, apostrofarlo ecc.

Questo stesso gusto del romanzesco, delle scene vive e emozionanti, presiede alla scelta del soggetto, lo stesso gusto di un dettaglio che soprafà gli altri, presiede alla esecuzione, nelle composizioni grossolane del bambino: la cosa che lo interessa di più e che più parla alla sua immaginazione, è il soldato, la guerra ecc. Si veda per es. la figura 14, che rappresenta il tentativo di un artista molto inabile ancora: egli non indietreggia davanti alla scena più complicata. Il quadrato rappresenta una camera nel quartiere dei soldati, con due lumi sospesi

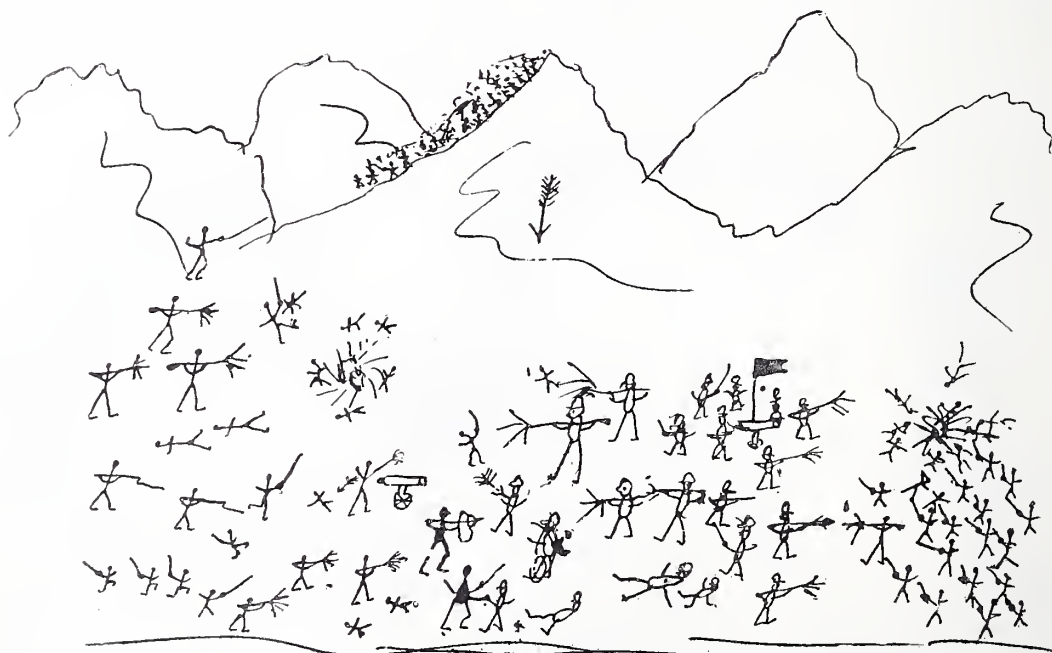



Fig. 17.

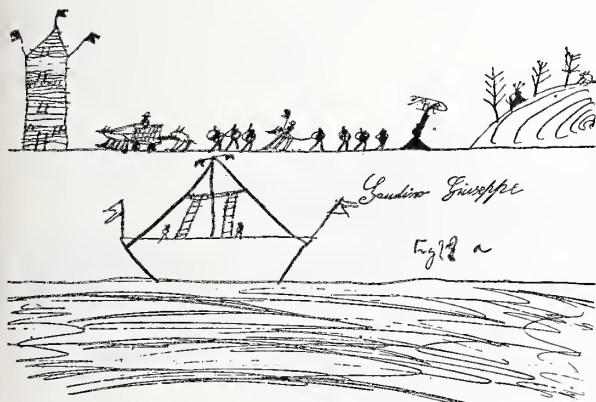
al soffitto. In *A* è un soldato che si guarda allo specchio, in *B* un altro soldato che infuriato getta una pietra a un suo compagno, e infine un quarto soldato a cavallo sta per uscire dal portone, e infatti la coda e una zampa del cavallo sono ancora dentro il portone. È curioso che il bambino ha dato dei piani al suo soggetto che corrispondono all'importanza del dramma ideato. Il soldato che si guarda allo specchio è personaggio secondario e così pure il cavaliere col cavallo dalle enormi orecchie di coniglio, sono relegati al secondo piano. Ma il dramma vero — dramma della pietra, si potrebbe chiamarlo — è quello che si svolge fra i due soldati, il soldato arrabbiato che scaglia la pietra contro l'altro soldato. Vedete le proporzioni che il bambino ha dato al braccio di quel soldato — notisi che gli altri personaggi non hanno o quasi braccia — ma qui il braccio è diventato più grande che tutta la persona intera, perchè par questo al bambino il modo di esprimere l'importanza che esso ha nell'azione e così il sasso che nell'ingenuità assoluta di fotografia istantanea egli coglie ancora per aria: non riflette che un sasso lanciato non sta in aria che qualche secondo, tanto è vivo in lui il desiderio di mostrare quanta parte abbia il sasso nel suo dramma.

Fig. 18.

Un concetto analogo è quello che ha dettato parecchie scene di caccia. Coll'ardore che dà l'idea di un fucile e di una caccia vera, a un bambino che non ha mai avuto neppur un fucile-giuocattolo, egli si lascia andare a immaginare una scena di caccia, e si può seguirlo passo passo in questo sogno che è quasi trasparente, e dal disegno affatto rozzo trapela una vera poesia, la poesia che c'è in ogni tentativo in cui si pone tutta la propria forza per esprimere quanto si sente.

In una di queste figure si indovina il temperamento di un piccolo poeta che l'idea della caccia trasporta in un angolo di campagna. Vi si vede infatti un muro amorosamente ritto mattone per mattone, colla porticina a cui non manca nemmeno il chiavistello, e l'alberone fronzuto e solitario. Ma la campagna non gli ha fatto perder di vista il soggetto principale che è la caccia, ed ecco degli enormi uccelli che in ragione della parte predominante nell'azione assumono delle proporzioni gigantesche e sono notate in tre posizioni differenti, e poi anche qui la palla fermata in aria e il fumo e il cacciatore col fucile.

Fig. 19.

Nella fig. 16 l'artista è più faragginoso e primitivo; qui l'idea della caccia ha prevalso su tutto, si caccia nello stesso tempo sull'acqua e sulla terra ferma e ogni cacciatore ha il suo cane, e non ci son solo due o tre uccelli ma 10 o 12, un vero stuolo, e tutti là pronti e come impagliati per lasciarsi infilare dai cacciatori. Nessuno infatti fallisce il segno, ogni colpo colla sua lunga colonna di fumo va a raggiungere la vittima, e si può dietro a quelle colonne di fumo immaginar l'emozione del bambino che crede quasi di tirare il colpo.

E per non uscire dal campo delle idee bellicose ecco tre disegni, molto più complessi. Dall'azione parziale ristretta di una caccia e da una scena di quartiere si passa al grande dramma che occupa assiduamente e prepotentemente l'anima del bambino: la guerra, la battaglia. Quello che qui è curioso è la ricchezza dei particolari, dei dettagli che il bambino riesce a dare col solo aiuto dell'immaginazione e che sono una nuova dimostrazione della vivezza e del fervore che il bambino mette in questi suoi tentativi artistici.

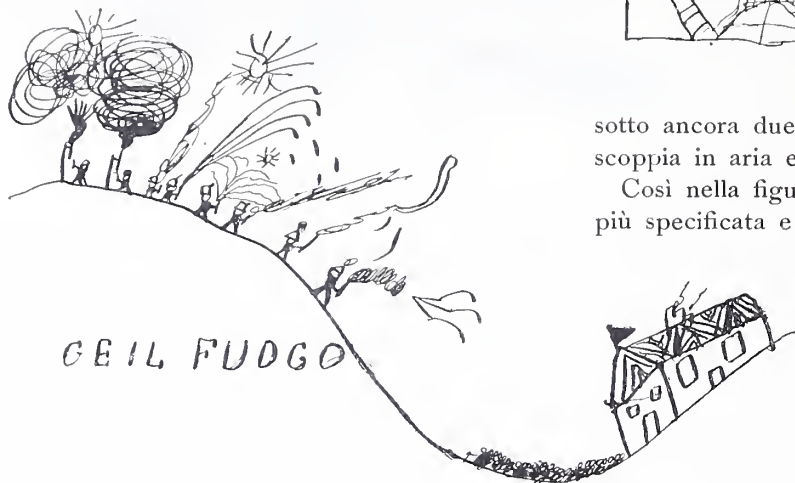
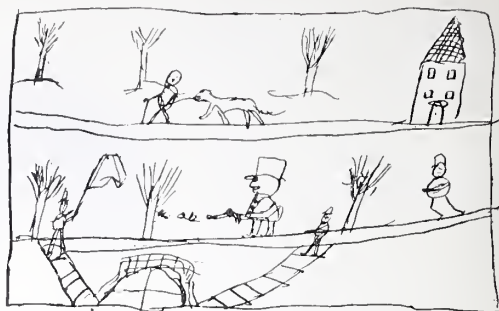



Fig. 20.

Fig. 21.

Si veda per es. nella figura 15 il fumo e i pali telegrafici strappati e quella grandine di palle per aria e le masse che si avanzano sulla collina e tutti quei gruppi di cui ognuno rappresenta un dettaglio, una storia. Qui un gruppo è stato precipitato in un burrone e non se ne distingue più che una massa confusa da cui escono dei fucili e delle gambe, là due disgraziati che cadono isolati — e non sapendo come rendere due uomini che cadono a capo fitto, l'ingenuo artista li ha disegnati a rovescio e cadono infatti col braccio che tiene ancora il fucile in posizione — poi degli altri uomini orizzontali sono in procinto di arrampicarsi e su una piccola altura un cannone, che vien sparato contro la massa dei colli, e sotto ancora due piccoli cannoni, un uomo che scoppia in aria e due altri a cavallo!

Così nella figura 17, dove l'azione è ancora più specificata e più ricca, qui non solo è la battaglia in senso generico, ma una battaglia speciale, la battaglia di Dogali, una specie di tema: la stretta dei bianchi fra due correnti di neri. È intorno a questo pernio, *leit motif*, che si svolge tutta l'azione e gli episodi, con una chiarezza molto maggiore di quella del primo schizzo, il che corrisponde alla maggiore abilità del piccolo artista. I bianchi in una valle circondati da alte montagne, combattono eroicamente: ecco un generale che in ragione del suo grado si distingue non solo dal cappello a pennacchio, ma dall'alta statura, e che tira contro un indigeno lontano il quale sta per cadere, e poi un altro che nel parapiglia ha perduto il cappello, e un altro che cade con una palla in pieno petto visibile: accanto alla bandiera is-

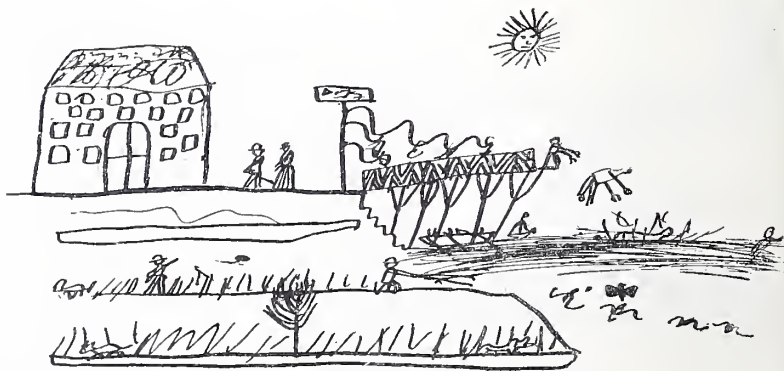



Fig. 22.

Fig. 23.

sata sul cannone, un gruppo di soldati sta impavido in mezzo alle palle; e si noti ancora la moltiplicità delle scene e dei movimenti, e la ricerca della realtà. Gli indigeni per es. tiranò parte coll'arco, parte col fucile e ce ne son che corrono, che cadono, che scoppiano, c'è in questo schizzo una vera e viva rappresentazione drammatica di quello che il bambino ha immaginato.

Colla figura 18 infine giungiamo a una composizione che non è più drammatica soltanto, ma anche artistica, che non rende solo schematicamente, ma che dà una forma al pensiero; si veda per es. con che bravura il piccolo artista (è lo stesso autore della fig. 14) ha affrontato le difficoltà della folla che i suoi compagni hanno evitato (vedasi fig. 17) dove tutti i personaggi sono staccati uno per uno e così malamente interpretato (fig. 15) dove la folla sulla collina diventa una specie di nuvolaglia; ma qui invece è reso il movimento, la distanza, e c'è tutto, dai trombettieri ai portabandiera, ai fantaccini, ai cavalieri, e tutti questi personaggi stanno in piedi. Pure la bravura e il vigore non escludono la infantilità; questo bambino non sa rinunciare alla palla che esce dai cannoni, e a quei dettagli dei cavalli così realistici: l'arte insomma non ha ammazzato il dramma, che predomina sempre.

Ma esciamo dai soggetti bellicosi per entrar in un altro campo più pacifico e non meno caro al bambino: la campagna (figure 19, 23, 24). Ecco l'ideazione di un bambino che non è un soldato nato, ma piuttosto un contadino trasportato in città (figura 19). Questa figura deve, secondo lui, rappresentare dei soldati in Africa, ma i soldati per quanto armati di trombe e di bandiere non sono quelli che infiammano specialmente la sua fantasia. Anche nella squallida Africa egli non ha saputo resistere all'idea di piantare una casina e una collinetta coi suoi alberi, e una bestia che pascola e un modesto carretto da contadino.

La fig. 23 ci mostra un campo in cui egli si muove meglio. Il sogno del piccolo Gaudino è la campagna e delle scene di campagna come queste. La collina coi suoi alberctti, un birroccio con un uomo e una specie di omnibus verso cui un biricchino corre a gambe levate per farsi trasportar furtivamente un pezzetto

Fig. 24.

di strada. Una piccola scena di Tenier; e si noti come son tutti curati i dettagli, il cocchiere col frustino, e la gente alla finestra e l'omnibus e le ruote e i bauli ecc. Ma il capolavoro in cui traspare tutta l'anima del piccolo artista, e nello stesso tempo del bambino e del miserabile digiuno di tutto, è la figura 24. Vedete quegli alberi, quella pioggia di ciliege fitta e regolare come una pioggia di note musicali, e non ci son foglie ma solo ciliege attaccate fitte ai rami, e ciliege che cadono e ciliege per terra, e ancora vedete tutti gli accessori che accompagnano questa scena da paradiso di Maometto: un uomo sull'albero per tirar giù le ciliege, e un altro sotto che le raccoglie, e un gran canestro che ne è ricolmo, e tutto intorno ancora dei dettagli campestri, un canile, un uomo che custodisce delle bestie, una donna che si trascina la sua vacca e poi quella gran casa colonica col suo fienile e la scala, e, anacronismo infantilc di piccolo abitatore della città, quel numero *2* scritto sulla porta. Un'altra rappresentazione della campagna è la figura 25

Fig. 25.

Fig. 26.

che lascia indovinar l'uomo pratico latente nel bambino. Vedete con che solidità al suo albero di mele egli ha appoggiato la scala e con che gusto di piccolo sibarita borghese — e non lo è! — immagina l'idillio di quel suo ometto colla pipa, e traccia quella casa coi balconi, le finestre, le imposte speciali veramente di certe case di campagna e le tendine a puntini. Tutti questi dettagli mostrano come va fino in fondo alla fizione.

Un disegno della campagna, meno passionale forse, è la figura 20: questo bambino probabilmente non è mai stato in campagna, nè ha gustato il piacere di raccogliere il frutto alla sua fonte prima, l'albero: così questo elemento così importante in tutti i disegni degli altri bambini, passa qui al secondo piano. Per questo bambino la campagna ha qualcosa di schematico, vista attraverso le siepi, fuori di città, la domenica. Così quegli alberi melanconici e la donna colla bandiera che fa segno a un treno che non si vede, e il cacciatore che tira con quella specie di revolver, quando non avrebbe che da allungar la mano, e l'uomo col cane e col bastone. Non sa immaginare una vera scena nè trasportarsi nella vera campagna, ma solo immaginare dei frammenti, dei piccoli episodi di quello che ha visto così fuggevolmente.

*
* *

Il bambino non si accontenta di rappresentare solo le guerre o la campagna. Tutto quello che lo colpisce di cose vedute o intese, per quanto complicato, diventa il soggetto delle sue composizioni. Egli non si perita un momento a tradurlo sulla carta insistendo sui dettagli che l'han più colpito.

Ecco per es. la figura 21, che rappresenta dei fuochi artificiali riprodotti in tutte le loro forme caratteristiche, a stella, a pioggia, a raggi, e riprodotti anche nella posizione locale in cui il bambino li ha visti, dal basso. Vedasi infatti quella specie di scavo la cui inclinazione è seguita anche dalla casa e dalla folla!

O ancora i Bagni popolari sul Po (figura 22) che veramente è un piccol quadro, con tutta la cura e la sollecitudine dei dettagli più minuti, e una specie di desiderio, di ingegnosità a non dimenticar nulla, a ornamentar tutto! C'è veramente tutto, cominciando dalla casa fornita di una quantità di finestre e il palo con la bandiera che sventola e la ringhiera che conduce al trampolino e poi l'uomo che sta per gettarsi dal trampolino — si noti il movimento indicato dalle braccia — e un altro che si è già gettato ma è ancora per aria, e un terzo

Fig. 27.

infine che ha fatto il salto e a cui l'acqua sprizza intorno, e un quarto che si solleva a metà, e poi nell'acqua un battello a vela in lontananza, una barca a remi più accosto e un uccello che svolazza e un pescatore che pesca e un uomo che se ne va col suo cane e la riva coll'erba alta, e su tutto questo anche un bel sole circondato da raggi!

È con immaginazione veramente amorosa che il bambino ha rievocato tutti i dettagli di questi bagni veduti forse una volta!

Fig. 23.

Ed ecco di un altro bambino un altro quadro che ha veramente il sapore dei primitivi: è la nascita di Gesù (fig. 26). Nella stalla Gesù dentro una specie di cesta, circondato da raggi luminosi, accanto a lui la madre e dall'altra parte delle capre. Sulla strada, guidati dalla stella, le donne e i pastori arrivano colle trombe, coi doni, e su un' altra strada ancora, i tre Remagi — il piccolo artista ha cura anche di mettere una scala per mostrare come da questa strada si acceda alla capanna, e un albero piantato in aria — esattamente come ne' primitivi — serve a simboleggiare il paesaggio. Ma questi quadri di genere — se si possono chiamare così — del bambino sono infiniti per varietà e ci fan conoscere anche delle cose che non si crederebbero entrar nel campo visivo della sua attenzione. Si veda per es. quest'altro quadro (fig. 27). È un ponte con tutta la varietà dei personaggi e dei particolari di un minuto. Un carro mortuario che passa sormontato dalla croce coi ceri, e il becchino che regge dall'alto le redini, e un melanconico corteo di due persone, e tutto il resto della vita che continua come sempre indifferente, il pescatore che ha gettato le reti, l'uomo che fuma, due personaggi in una barca nell'acqua, e le due lanterne spettatrici impassibili di tutto quanto passa sul ponte. Si potrà dire che tutto questo è fatto a casaccio, eppure non credo, non è interamente casuale il contrasto che ha voluto fare tra il carro funebre e i pacifici indifferenti frequentatori del ponte, perchè c'è in questo contrasto qualche cosa che risponde e piace al suo spirito romanzesco. Così nella figura 28, dove è data un'altra scena analoga coll'aggravante dell'annegamento. Vedasi infatti il personaggio che

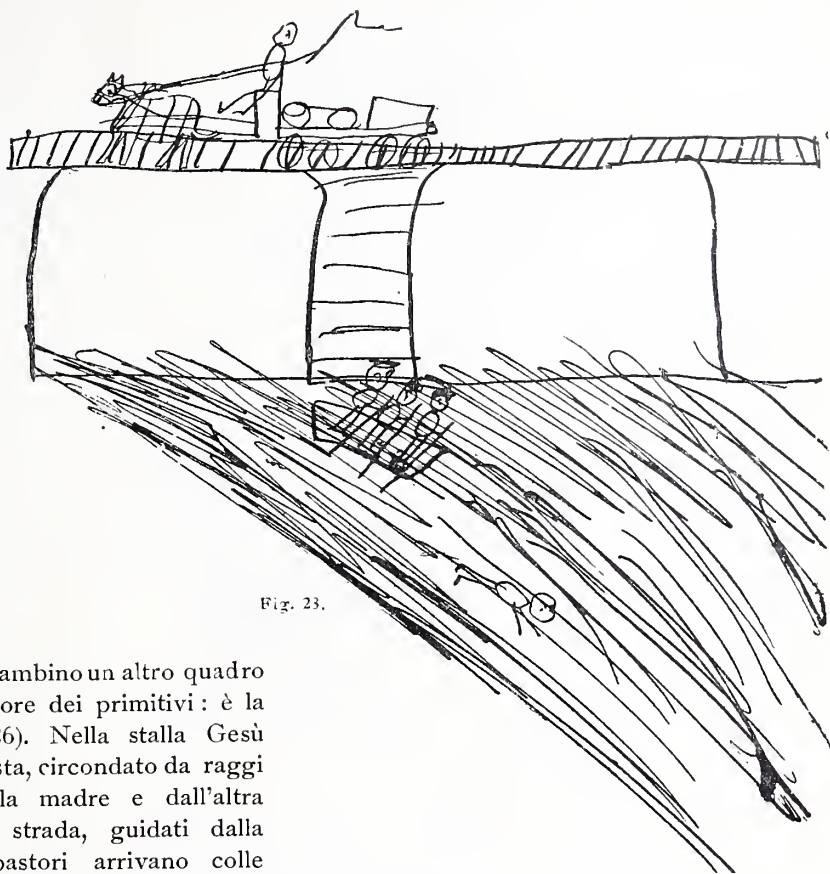
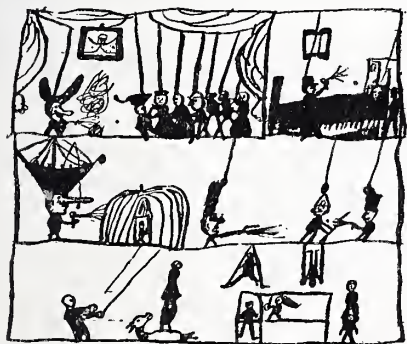



Fig. 29.

Fig. 30.

la scena classica dell'assassino che sta sotto il letto della vittima che dorme, ma sopravviene un provvido vendicatore che spara — nel terzo pare che l'assassino sia fuggito in una capanna e il carabiniere spara ancora — ma infine l'idea del teatro puro prende il sopravvento e trionfa nella scena dei pagliacci colti veramente in tutte le posizioni che han deliziato il suo occhio: ecco un pagliaccio che tira la corda; due altri a cavalcioni uno sull'altro e due altri ancora issati sul ventre dell'asino.

Nella fig. 31 — disegnata da un altro bambino che non è certamente abile come l' autore del disegno precedente — liberata dal teatro riappare l'idea dell'assassinio resa veramente con la schematicità e il modo d'immaginazione infantile. Il dramma è diviso in quattro quadri: nel primo si

scende a capofitto nell'acqua mentre i tre compagni lo guardano dalla barca.

Un'altra ancora delle rappresentazioni predilette del bambino è quella del teatro, dei saltimbanchi, di cui ho innumerevoli esemplari, ma non ne dò qui che due soli.

Queste *scimmie e ciarlattani* (fig. 30), come ha voluto intitolarli lui stesso per dar più forza alla parola coll' illustrazione, son dei saltimbanchi che fanno le loro rappresentazioni in piena campagna su un tavolo, col solito cappello a pan di zucchero, e gli sboffi alle gambe, alle maniche, e più in su delle irriconoscibili scimmie.

La figura 29, di cui autore è ancora il piccolo Doglio, rappresenta un teatro, ma non un teatro vero, un teatro dei burattini, e avviene qui una curiosa interferenza delle due idee di teatro e di assassinio che si confondono e si sovrappongono. Nel primo quadro, preoccupato insieme dall'idea del teatro e dell'assassinio, mette innanzi un carabiniere che spara contro tutta la compagnia — nel secondo quadro c'è

vede un uomo armato di un bastone e fornito di grosse scarpe — notinsi queste scarpe tanto più vistose quanto sarà maggiore la parte che esse avranno nell'azione; — nel secondo quadro infatti soggetto principale son sempre le scarpe — e l'uomo chinato e contorto si leva le scarpe; — scena terza: — l'uomo è ormai senza scarpe, senza piedi si potrebbe dire — notate come l'immagine del ladro sia resa convenzionalmente dal bambino sotto forma d'un uomo a piedi nudi che striscia sotto il letto — in questo quadro infatti il ladro senza scarpe sta sotto il letto di un povero dormente ch'egli intende assassinare; — ma nella quarta ed ultima scena — sempre come nei drammi infantili tra fantastici e convenzionali dove il cattivo è punito — tre uomini colle scarpe e coi bastoni sopravvengono e ammazzan gli assassini che cadon morti.

***

Mi par che questi disegni se non dimostrano, accennino ad una tendenza caratteristica dram-

matica nello spirito d'arte dei bambini. Il bambino tende a riprodurre, a immaginare delle scene drammatiche e romanzesche non solo, ma quando non riesce ad immaginare queste trame, tende a dare almeno un colorito drammatico, significativo ai suoi disegni, insistendo ed esagerando dati dettagli. Ma qual'è la ragione di questa tendenza ad apprezzare e rendere il romanzesco, il dettaglio che salta agli occhi? Perchè questa tendenza drammatica invece che poetica o semplicemente documentaria? Perchè la drammatica sta alla poesia e al documento, come il rosso — il colore dinamogeno per eccellenza — sta al rosa o al grigio, e il bambino come il selvaggio afferra il fatto, il momento culminante, il colore che abbaglia più della sfumatura delicata, che solo possono afferrare quelli che possiedono una differenziazione psichica maggiore. Ecco perchè il bambino non cerca di disegnare semplicemente un paesaggio, un cane, un cavallo, un uomo per il piacere solamente di riprodurne la forma o perchè ne senta la linea pittoresca. Il bambino non sente il paesaggio, la figura, la bellezza se non subbiettivamente. Quello che gli piace di riprodurre è il cavallo su cui sogna di montare, è il paesaggio dove campeggiano le buone ciliege, o il soldato di cui ha in mente le gesta o i fatti eroici. — I disegni dei bambini non sono insomma tanto la illustrazione del vero, quanto i tentativi di illustrare le fantasie drammatiche della loro mente, a cui intrecciano poi per associazione, dei dettagli di verità appunto per l'ardore e la vivacità grandissima della rappresentazione.

PAOLA LOMBROSO.

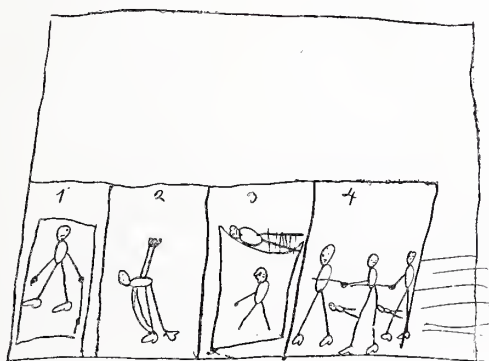



Fig. 31.

SEGNALAZIONI A DISTANZA SENZA FILO.

E prove ufficiali, per così dire, del nuovo sistema di telegrafia senza fili eseguite nel luglio ora scorso a Roma ed alla Spezia dallo stesso inventore Sig. Marconi, hanno destato un vivo interesse non soltanto negli studiosi, ma anche nel pubblico italiano in genere che ancor poco sapeva dei risultati ottenuti prima dal Marconi in Inghilterra; non vi ha giornale anche politico che non abbia pubblicato un articoletto attinto a fonti più o meno attendibili. Per i lettori di questa Rivista, crediamo opportuno ricorrere anzitutto ad una vera autorità in materia, il Sig. W. H. Preece, l'eminente Direttore del *Post Office*; a lui, più che a chichessia, il giovane Marconi si professa debitore. È a notarsi che il Preece aveva già studiato e parzialmente risolto il problema, ma non esitò a riconoscere la superiorità del concetto di Marconi, ad accordargli il valido ed illuminato appoggio della sua posizione ufficiale e della sua ben nota competenza. Dopo avergli con larghezza di mezzi facilitata la via alle esperienze, lo presentò, si può dire, al pubblico inglese in una conferenza tenuta il 4 giugno alla *Royal Institution* di Londra.

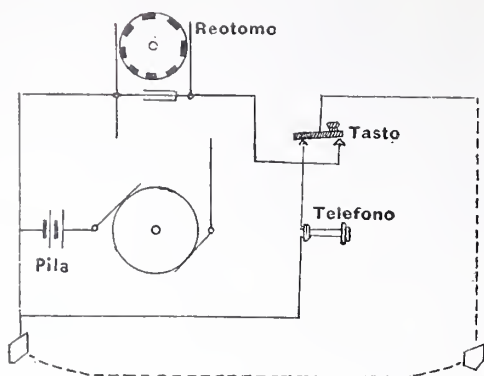
Il Preece richiama anzitutto il concetto moderno dell'*etere* che riempie l'universo pene-

Apparecchio PREECE

Fig. 1.

trando fin nel più intimo tutti i corpi. Non conosciamo le proprietà, il funzionamento di questo mezzo ed ogni tentativo di " immaginarcelo ", sorpassa il potere del più alto intelletto; ci basti il conoscere che serve a trasportare l'energia sotto tutte le sue forme in onde definite, con velocità nota; questo etere per noi imperscrutabile come la gravità, come la vita, Lord Salisbury si accontentò di chiamarlo il *sostantivo* corrispondente al verbo *ondulare*. Ogni perturbazione nell'etere ha origine da una perturbazione nella materia, e le vibrazioni eteree alla lor volta sono causa di movimenti nella materia. Perchè noi vediamo gli astri? perchè arrivano ad impressionare la retina dei nostri occhi le vibrazioni emanate in ogni direzione nello spazio da quei corpi celesti. Pensiamo all'enorme trasmissione di energia che ci arriva dal sole per mezzo dell'etere interplanetare; ove sul percorso di quelle ondulazioni si trovi un organo naturale od artificiale capace di corrispondervi, esso ne segnala la presenza. Così l'occhio dà la sensazione della luce, la nostra cute è sensibile al calore che ci può essere indicato da un termometro; un galvanometro, un magnetometro segnano rispettivamente l'elettricità e la perturbazione magnetica. Tutte queste perturbazioni sono precisamente della stessa natura, differiscono solo di grado, secondo la splendida generalizzazione del Maxwell, suffragata dalle esperienze di Hertz; il geniale fisico tedesco, troppo presto rapito alla scienza, provò che l'elettricità segue nel traversare lo spazio le leggi dell'ottica; la medesima è la velocità di propagazione (300000 chilom. al secondo).

La brevità impostaci non ci permette di descrivere l'ingegnoso apparecchio col quale il prof. Silvanus Thompson rese per così dire evidente, in una scala infinitamente ridotta, la trasmissione dell'energia per mezzo di ondulazioni; quelle palline sospese in serie e che si comunicano il moto, colle loro oscillazioni in senso perpendicolare alla linea di trasmissione, rendono appunto in qualche modo l'immagine di un' onda di propagazione.

Oramai sappiamo che solo per la differente ampiezza e frequenza delle vibrazioni si distinguono i raggi detti chimici od attinici, i raggi luminosi, i calorifici e gli elettrici od hertziani; sappiamo che la sensazione del colore rosso ci è data da 400 a 500 bilioni di vibrazioni al minuto secondo, ed accrescendosi sempre più la frequenza, arriviamo a 800 ed anche 1000 bilioni di vibrazioni nei raggi violetti; ondulazioni più frequenti di queste non sono sensibili all'occhio, ma agiscono chimicamente e così per frequenze minori di quelle dei raggi rossi abbiamo i così detti raggi oscuri, calorifici; per frequenze ancora minori i raggi elettrici di Hertz. Come l'occhio animale è accordato ad una serie di onde, così è per un'altra l'*occhio elettrico*, come Lord Kelvin (Sir William Thompson) chiama un radiatore di Hertz.

Penetrati di queste acquisizioni relativamente recenti della scienza pura, la segnalazione a distanza non ci deve più apparire qualchecosa di magico, di misterioso; ciò non toglie nulla al merito di Guglielmo Marconi che con una trovata veramente geniale raggiunse primo la soluzione pratica di un problema intorno al quale numerosi erano stati i tentativi ma con esito ben poco soddisfacente.

Fino all'anno scorso i risultati più apprezzabili erano quelli ottenuti dallo stesso Preece. Egli aveva osservato gli effetti che producono ad alcune centinaia di metri di distanza le onde elettro-magnetiche che da un conduttore percorso da corrente si propagano perpendicolarmente alla direzione della corrente ossia del conduttore; all'alzarsi od abbassarsi rapidamente della corrente primaria, in un conduttore parallelamente disposto si manifestano delle correnti secondarie che per quanto deboli sono

capaci di dar suono in un apparecchio telefonico. Già fino dal 1892 con questo mezzo si poterono ottenere segnalazioni fino a 5 chilometri negli esperimenti tra Penarth e l'isolotto detto Flat Holm nel canale di Bristol. Nel 1895 si ebbe la prima applicazione pratica; rottosi il cavo tra Oban e l'isola di Mull e non avendosi a disposizione un bastimento atto a ristabilire la linea, il Preece avviò una comunicazione regolare disponendo di fili telegrafici paralleli a ciascuna riva dello stretto di mare interposto. Per mezzo di un reotomo, si ottenevano 260 variazioni al secondo nel circuito primario; l'altro circuito faceva sentire, in un apparecchio telefonico collegatovi, una nota ben percettibile; si comprende come si potessero ottenere segnali frazionando con un interruttore Morse le vibrazioni in un modo corrispondente ai punti ed alle lineette dell'ordinario linguaggio telegrafico. Naturalmente per le segnalazioni in senso opposto quel conduttore che fungeva da primario diventava il secondario e viceversa. Occorreva lanciare nel circuito principale delle correnti alternanti abbastanza energiche, prodotte da una batteria di 100 elementi Leclanchè a secco, perchè le onde eteree elettro-magnetiche che arrivavano ad investire l'altro conduttore ad 8 chilometri di distanza dessero delle segnalazioni percettibili.

Nell'agosto 1896 Evershed e Vignoles tentarono pure di raggiungere uno scopo pratico, una comunicazione col battello-fanale di Nord Sandhead davanti a Goodwin; malgrado disposizioni assai ingegnose, non si ebbe risultato favorevole, pur essendo la distanza di soli 400 metri; l'acqua marina interposta sulla quale si era fatto affidamento per la propagazione delle onde elettro-magnetiche, ne trasformò invece l'energia in onde vorticose. Ma anche servendosi dell'aria quale mezzo di propagazione si aveva sempre un serio ostacolo nel doversi servire di conduttori di una lunghezza quasi eguale alla distanza da superare.

Non erano quindi a sperarsi notevoli progressi per quella via; ma già nel luglio 1896 era giunto a Londra a portare il frutto de' suoi studi un giovane ventiduenne, Guglielmo Marconi, di padre bolognese e di madre inglese. Allievo appassionato di un modesto e valente professore di fisica, Vincenzo Rosa, frequentò

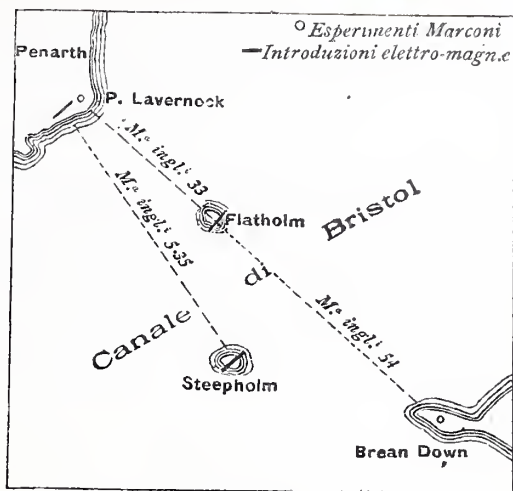



Fig. 2.

a Bologna il laboratorio dell'illustre prof. Augusto Righi, il quale fu tra noi, come il prof. Oliviero Lodge in Inghilterra, il divulgatore delle scoperte di Hertz. Nelle onde elettriche di Hertz intravide una nuova via per risolvere il problema attraente della segnalazione a distanza, al quale si dedicò tutto, non lasciandosi vincere dall'infruttuosità dei primi tentativi, ma continuando pertinacemente le esperienze in una villa paterna dell'Appennino bolognese fino ad ottenere dei risultati che lo incoraggiarono a tentare esperimenti su vasta scala. Il valido appoggio del Preece gli permise dopo le prime prove eseguite al *Post Office* di imprenderne di maggiori nella pianura di Salisbury, finchè nel maggio di quest'anno nello stesso canale di Bristol, sul teatro delle esperienze di Preece, potè trasmettere ottimi segnali da Penarth fino alla punta di Brean Down presso Weston, alla distanza di ben 14 chilometri, lasciando intravedere, ciò che più importa, la possibilità col nuovo sistema di raggiungere distanze anche maggiori con apparecchi più adatti.

Più non occorrono con questo sistema gli estesi conduttori orizzontali, vi si sostituisce un conduttore verticale di limitata altezza. Non si tratta di percepire deboli suoni; nell'apparecchio ricevitore si apre o chiude un circuito speciale nel quale una pila apposita fa agire una macchina telegrafica Morse ordinaria.

Soppressa la *linea*, di cui l'etere intercorporeo si presta ottimamente a far le veci, il te-

legrafo Marconi consta solamente di un *trasmettitore* e di un *ricevitore*; procureremo di darne una descrizione abbastanza chiara per quanto lo consenta la forzata brevità di questo cenno.

L'elemento principale del *trasmettitore* è un radiatore di Hertz nella forma addottata dal prof. Righi, noto appunto sotto il nome d'*oscillatore* di Righi. Le altre parti di questo trasmettitore, del quale la fig. 1 rappresenta lo schema, sono: un'asta metallica (A) disposta verticalmente, un ordinario rocchetto di Ruhmkoff (R) con condensatore (C), una pila se-

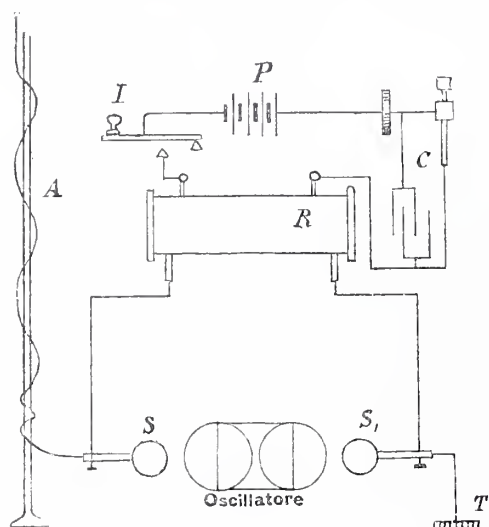



Fig. 3.

condaria (P) di 4 o 5 elementi ed un interruttore (I), oltre ai fili conduttori di collegamento; richiede qualche descrizione soltanto l'oscillatore cioè l'apparecchio destinato a produrre le onde elettriche ritmiche, regolari. Si tratta essenzialmente di due sfere metalliche, di circa 12 cent. di diametro, accostate fino a 1 millim. e racchiuse in un cilindro coibente per modo che i due emisferi esterni sono liberi e i due interni sono immersi nell'olio di vaselina che riempie l' interstizio [1]. Due sferette più piccole collocate agli estremi di uno degli avvolgimenti del rocchetto di Ruhmkoff — filo lungo e sottile — sono collocate rispettivamente accosto agli emisferi liberi delle due sfere. Quando chiudendo il tasto I, la corrente della pila passa per l'avvolgimento primario (filo corto e grosso) del rocchetto, esercitando la nota induzione sull'avvolgimento secondario, vediamo le sferette S S scaricarsi contro le sfere dell'oscillatore, le quali alla loro volta si scaricano tra loro. La scintilla chc si produce ed è in realtà il risultato complesso di innumerevoli scariche, è per noi il segnale visibile delle onde hertziane che si propagano nello spazio come le onde luminose. — Uno degli elettrodi dell'avvolgimento secondario è in comunicazione coll'asta verticale A, l'altro potrebbe avere un contatto a terra, ma è questo un particolare sul quale non ci soffermiamo, mentre invece pare assai notevole l'influenza dell'asta. — Il bagno d'olio di vaselina evita le frequenti ripuliture richieste dalle sfere affatto scoperte di Hertz, imprime uniformità e costanza alle onde eccitate colle sfere, tende a ridurre la lunghezza delle onde e ad accrescere la distanza alla quale si possono produrre degli effetti. La frequenza delle oscillazioni è probabilmente di circa 250 milioni al secondo.

Passiamo al *ricevitore*. Anche qui il Marconi approfittò, migliorandolo, di un apparecchio da pochi anni inventato: è il *tubetto sensibile* immaginato da Branly in Francia e modificato poi dal prof. Lodge in Inghilterra sotto il nome di *coherer* (aggregatore). Quale lo ha ridotto il Marconi dopo più di un anno di tentativi, è questo un organo elettrico delicatissimo, di una straordinaria sensibilità [1]. Consta di un tubetto di vetro di 4 cent. di lunghezza e circa 5 mm. di diametro, contenente due cilindretti d'argento, ad un mm. di distanza l'un dall'altro e costituenti i capi di un circuito; l'interstizio contiene un miscuglio di limatura di nickel ed in piccola parte (4 0|0) di limatura d'argento. Nel tubetto si è fatto il vuoto fino alla pressione di 1 mm. e si sono lasciate traccie di vapori di mercurio. La proprietà caratteristica di un *coherer* è questa: allo stato ordinario funziona come un isolatore, non lascia passare la corrente nel conduttore in cui è inserito, ma quando sia investito da onde elettriche, per una particolare disposizione molecolare che assume la limatura metallica, una specie di polarizzazione, l'apparecchio lascia passare la corrente,

[1] Marconi addotta ora una disposizione alquanto diversa; le sfere tenute in posto da ganascie d'ebanite e l'olio di vaselina, nel quale le sfere sono parzialmente immerse, contenuto in una sottostante bacinella di pergamena.

[1] Approfittiamo della descrizione datane dal prof. Banti nel pregevole opuscolo: *Il telegrafo senza fili. Sistema Marconi.*

diventa cioè un conduttore e rimane tale finchè una scossa impressavi non faccia ritornare quella limatura nel primiero stato di disaggregazione. Ben si appose il Marconi quando in questa proprietà intuì un valido aiuto alla realizzazione del suo concetto d'approfittare delle onde hertziane per la segnalazione a distanza senza fili.

Il *ricevitore* schematicamente disegnato nella fig. 4 consta delle seguenti parti essenziali: un'antenna verticale A eguale a quella del trasmettitore; — un'aletta o nastro metallico C che costituisce una capacità elettrica collegata colla terra ed ha importanza pel fatto che specialmente col variarne le dimensioni si *accorda* il ricevitore al trasmettitore; — un circuito nel quale entrano una pila P, il *coherer* B ed un *soccorritore* telegrafico o *relais*, come si suole chiamare (R); — un'altra pila a secco P, la quale può mandare correnti per due altri circuiti, il primo contenente un apparato telegrafico Morse (M), il secondo un piccolo elettromotore R.

Vediamo come il ricevitore funzioni. Allo stato di riposo il *coherer* B si oppone a che nel circuito circoli la corrente che la pila P sarebbe capace di lanciarvi; tutti i circuiti sono aperti. Venga il tubetto sensibile investito dalle onde elettriche provenienti dal trasmettitore ed in ciò esercita un'azione ancora non ben precisata l'asta A; la corrente passa, agisce sul *relais* R e questo, attirando la propria ancora, chiude il circuito della macchina telegrafica M la quale si mette a funzionare; ma chiude anche l'altro circuito che comprende l'elettromagnete R; questo coll'attirare la propria ancora il cui estremo è foggiato a martelletto, batte un leggier colpo sul *coherer* che ridiventa isolatore ed apre il circuito, rinchiuso poi tosto dal nuovo *aggregarsi* della limatura sotto l'azione delle onde. Il lieve rumore prodotto dal martelletto è già un segnale, poichè continua a ripetersi battendo incessantemente finchè all'altra stazione è chiuso il tasto; la macchina Morse a questa chiusura prolungata segna una *lineetta* mentre ad una chiusura istantanea fra due pause corrisponde un *punto*, gli elementi dell'alfabeto telegrafico. Non abbiamo che a leggere il dispaccio pervenutoci. — Un ultimo particolare: le spirali L L funzionano da resistenze per evitare che le onde elettriche passino al di fuori del tubetto sensibile.

***

A qual punto è giunto Marconi colla sua scoperta? Quale ne è il valore pratico e scientifico?

Apprendiamo dalla breve monografia del prof. Banti che negli esperimenti eseguiti alla Spezia si è raggiunta una distanza di 18 chilometri cogli apparecchi adoperati a Roma e cioè con rocchetto molto meno potente di quello che aveva servito per le esperienze nel canale di Bristol ad una distanza alquanto inferiore; le aste erano collocate in modo da raggiungere un'altezza di 25 metri. Si istituiranno presto in Inghilterra delle prove a 60 chilometri di distanza, ma ogni prognostico sarebbe prematuro. — Le trasmissioni si eseguirono anche traverso ostacoli come elevazioni del terreno, assiti, muraglie ed altri impedimenti non metallici. Per verità riescirono ottimamente alla Spezia le comunicazioni tra la terraferma e la corazzata *San Martino* in alto mare, in moto, col ricevitore collocato in qualsiasi posizione anche più nascosta nelle stive della nave, dietro pareti metalliche; deve però notarsi che era sempre in comunicazione coll'antenna metallica e questa sempre in alto all'aperto. — Poichè l'altezza verticale del conduttore rettilineo si riscontrò avere importanza per la distanza da raggiungersi colle segnalazioni, si pensò ad affidare il filo ad un cervo volante o ad un pallone areostatico prigioniero. Marconi fece uso anche di specchi concavi per far convergere e dirigere le radiazioni elettriche, ma l'effetto non ne è ancora ben chiaro.

Ad ogni modo, all'infuori della grande probabilità che si abbiano a raggiungere distanze notevolmente maggiori e senza abbandonarci ad aspettative esagerate, è fuori di dubbio che fin d'ora si possono prevedere delle applicazioni pratiche, utili benchè modeste, del sistema Marconi. Saranno rese possibili o grandemente agevolate le comunicazioni della terra ferma coi fari isolati o galleggianti e colle navi, di queste tra loro, delle stazioni coi treni ferroviari; così pure le comunicazioni di carattere transitorio o tra località per le quali sarebbe troppo gravoso, per la relativamente scarsa frequenza dell'uso, l'impianto di una linea telegrafica o telefonica. È ovvia l'obbiezione fattasi a

questo sistema riguardo alla possibilità che le comunicazioni sieno ricevute da apparecchi cui non erano destinate o si intralcino reciprocamente; ma abbiamo visto che trasmettitore e ricevitore devono essere *accordati* tra loro e questo accordo non è tanto facile ad ottenersi; un cambiamento anche lieve nelle condizioni dell'apparecchio

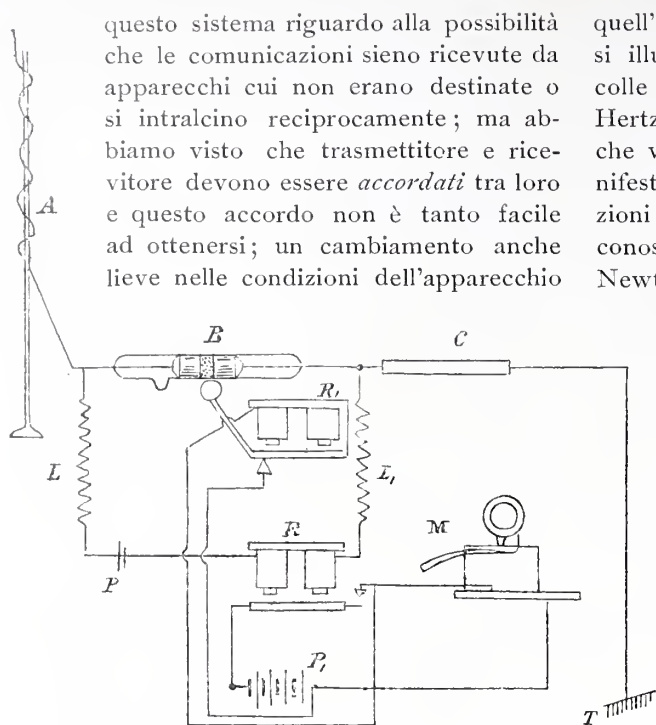



Fig. 4.

basta a far sì che non sieno più percettibili le trasmissioni.

È troppo noto come le scoperte abbiano talvolta superato ogni più larga aspettativa intorno al loro effetto e tal'altra invece abbiano affatto deluse le speranze fondate su di esse, — perchè si possa prevedere che cosa riservi l'avvenire al telegrafo senza fili del Marconi; se pensiamo però che ha una esistenza di pochi mesi, dobbiamo ammettere che ha percorso un lungo cammino, più che in pari tempo la maggior parte delle invenzioni. Ma forse più che i risultati pratici immediati, crediamo debbasi apprezzare il significato della scoperta, il suo valore quale mezzo di divulgazione delle più ardite speculazioni scientifiche. Più che ogni insegnamento teorico, Rœntgen colle applicazioni dei raggi X, Marconi coll'approfittare delle onde elettriche per la telegrafia senza fili, hanno richiamato l'attenzione del mondo civile su quell'elevato ordine di studi nel quale fra tanti si illustrarono e colle divinazioni teoriche e colle geniali esperienze Maxwell, Thompson, Hertz. È l'essenza stessa del moto universale che vien ricercata nelle sue così svariate manifestazioni; da queste ricerche sulle ondulazioni eteree scaturiscono quasi degli sprazzi di conoscenza dell'universo, come forse mai da Newton in poi; è un beneficio il farne apparire l'importanza.

Ritorniamo al Marconi che fu detto e stampato non abbia fatto altro che far uso di due apparecchi noti, l'oscillatore di Righi ed il *coherer* di Lodge, per migliorare la soluzione di un problema già risolto in più piccola scala. Ora da quanto abbiamo esposto risulta che il Marconi di fronte al problema delle segnalazioni a distanza senza fili: abbandonò i circuiti la cui azione a notevole distanza è paralizzata per la diversa direzionc della corrente nei due rami opposti e vi sostituì le antenne verticali — lasciò in disparte le azioni elettromagnetiche e si rivolse alle onde hertziane ad alta frequenza, che agiscono appunto a maggiore distanza in ragione di questa frequenza — del tubetto sensibile di Branly e Lodge fece ciò che il Preece, un buon conoscitore, chiama " un apparecchio elettrico che per sensibilità e delicatezza supera ogni altro noto finora ".

Lasciamo pure in disparte l'interruttore, le alette e tanti altri accessori che pure avranno richieste pazientissime prove prima d'assumere la forma attuale; quanto si è detto basta per asserire che se alla telegrafia senza fili rimarrà unito il nome del Marconi, egli se lo sarà meritato. È giusto che si riprovino le esagerazioni troppo frequenti tra noi; è giusto anche che se ci troviamo in casa del merito vero, e non ci accade sovente, gli facciam di cappello.

Agosto 1897.

R.

Massiccio di Bulbul Dag. (Dalla *Revue des Revues*).

ARCHEOLOGIA CRISTIANA: LA CASA DI MARIA SS. E LE SCOPERTE DI " PANAGHIA CAPULI ".

UNA oscura contadina analfabeta della Vesfalia, Anna Caterina Emmerich, già reclusa tra le Agostiniane del convento di Agnatenberg a Dülmen, morta d'inanizione nel 1824, possedeva sin dalla infanzia la facoltà di una specie d'autoipnotismo, nel quale stato fruiva, attraverso il tempo e lo spazio, di straordinarie visioni di carattere sacro. Fu in virtù di simile facoltà soprannaturale ch'essa, senza muoversi dal paese nativo e dal recinto del suo monastero, percorse, per così dire, i luoghi di Palestina, pe' quali si svolse la divina tragedia della Redenzione, e li descrisse quasi esattamente così nella giacitura, come nelle proporzioni e nelle distanze.

Le rivelazioni di lei, che, per essere illetterata, non potevano altrimenti venir consegnate allo scritto, furono oralmente raccolte da Clemente Brentano, poeta della scuola romantica morto il 28 luglio 1842, il quale le pubblicò col titolo " I crudeli dolori del N. S. Gesù Cristo secondo le meditazioni della beata A. Caterina Emmerich " (Salzbach, 1833).

In un capitolo, che fa seguito a codesto libro e parimenti dettato dalla estatica al Brentano, essa descrisse stanza per stanza la casa che S. Giovanni evangelista avrebbe fatto costruire espressamente per Maria, madre di Gesù, nei dintorni di Efeso, dov'egli era vescovo e dove avrebbe condotto colei che, dalla croce, era stata commessa alle sue cure dal divino martire del mondo giudaico, dopo la catastrofe del Calvario.

A mille novecento anni di distanza, le rovine della casa indicata dalla mistica, furono ricercate e rinvenute, dopo tanti secoli di abbandono e di silenzio, ne' selvaggi dintorni di Bulbul Dag, noti soltanto alle volpi e ai serpenti, e riconosciute, salvo lievi differenze, rispondenti in tutto alle indicazioni di lei.

La scoperta levò a rumore tutto il mondo cristiano. La persuasione stessa di un diretto intervento celeste nelle visioni della Emmerich fece, da principio, ritenere per positivo che la *Panaghia Capuli* (Casa della Santissima) esistente ne' pressi di Efeso, si dovesse ritenere come l'abitazione, nella quale si ritirò e visse la Vergine, dopo la crocifissione del suo divino figliuolo.

Ma sorsero gravi dubbi, pel contrasto evidente tra una simile scoperta e quanto risulta dalla tradizione e dalle antichissime scritture sacre.

Intorno a tali dubbi, un dotto, specialmente versato in quanto concerne la storia e la topografia dei

luoghi santi, prendendo occasione di due articoli sull'argomento apparsi nei fasc. del 15 luglio e 1º agosto 1897 dell'importante rivista parigina la *Revue des Revues* (dalla quale prendiamo anche il maggior numero di queste illustrazioni), ci ha fornito il seguente studio, che siamo lieti d'offrire ai nostri lettori.

Una tradizione, raccolta dal Venerabile Beda (*De locis Sanctis*, capo III), vorrebbe che la Vergine, dopo l'ascensione di N. S., abbia preso stanza con S. Giovanni evangelista sul Sion, nelle vicinanze del cenacolo e della casa di Caifa. Uno spazio, oramai ingombro di poche ed insignificanti rovine, è designato dalle Guide (v. Isambert, *Syrie et Palestine*, 1882, pag. 324, ecc.) come il sito della casa dell' Apostolo prediletto. A poca distanza da questo luogo poi, sulla strada, che mette alla vicina Porta di Sion " Bab en-Nebi Daud ,,, si addita una colonna, monumento commemorativo di un fatto strepitoso, che avrebbe turbato le meste cerimonie dei funerali della Vergine. Sempre secondo la tradizione, mentre dal monte Sion si portava la venerata salma al Gethsemani per darle onorata sepoltura, alcuni Ebrei, volendo con sacrilego ardimento arrecarle insulto, furono colpiti da cecità, mentre il più sfrontato n'ebbe paralizzato il braccio temerario, che avea steso sul feretro.

Lato sud della " Panaghia ,,. (*R. des Revues*).

Che la Vergine poi abbia passato i suoi ultimi anni a Gerusalemme può sembrare ancor più provato, quando si badi al sepolcro di lei, che mostrasi nella valle di Giosafath.

A chi dalla Porta orientale " Bab Sitti Mariam ,, discende verso il luogo tradizionale del Giardino del Gethsemani, nella immediata vicinanza della Grotta dell'Agonia, si presenta una Chiesa, che, abbastanza ben conservata, può dare un'idea dell'architettura adottata dai primi crociati. Succeduta ad un'altra più antica, menzionata da Antonino Martire (570), da Arculfo (670), da S. Giovanni Damasceno († 754) e da varî pellegrini, e distrutta dai Persiani (614), daterebbe dal principio del secolo XII (v. de Vogüe, *Les églises de la Terre S.*, 1860, pagine 305-313).

Varcata la soglia, s'affaccia una larga scala, lungo la quale, da una parte e dall'altra, sorgono alcuni mausolei. Quello a sinistra porta il nome di sepolcro di S. Giuseppe, mentre i due a destra sono conosciuti sotto i nomi

di sepolcri di S. Gioachino e di S. Anna. Come il primo non designa certo il luogo di sepoltura del santo Patriarca, così neppure gli altri due indicano la tomba dei genitori della Vergine. Questa tomba, come l'ha dimostrato valentemente il P. Leone Cré dei PP. Bianchi, Direttore del Seminario Greco Melchita di Gerusalemme, (v. " *Revue Biblique* ,, 1893, pag. 245 segg.), si deve invece cercare nella cripta della antica basilica di S. Anna.

La Chiesa propriamente detta, a cui si discende per 47 gradini, e che è a m. 10,80 sotto il livello dell'atrio, è lunga 29 metri e larga 6 ed ha forma di croce latina. Nel braccio più lungo, verso oriente, si eleva una edicola, in mezzo alla quale, tutto incrostato di marmi, si vede scavato il sepolcro, dal quale, secondo la persuasione della Chiesa, il corpo della Vergine, rianimato, venne assunto al cielo, poco tempo dopo che vi era stato sepellito.

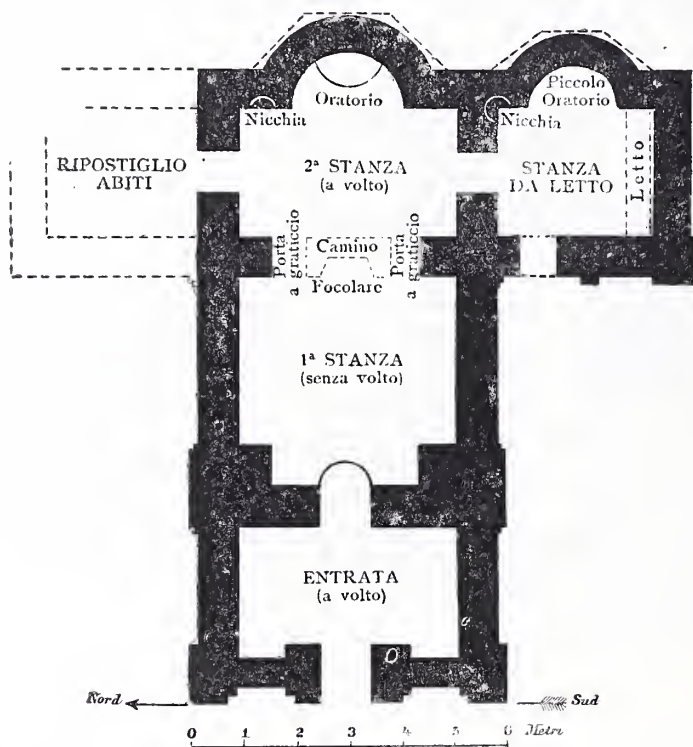
Lato nord della " Panaghia ,,. (*R. des Revues*).

La tradizione relativa a questo sepolcro non è certamente antica, come si desidererebbe; ma, quando si rifletta che lo stesso sepolcro di N. S. fu scoperto solamente nel IV secolo, non ci meraviglieremo, se i primi scrittori della Palestina, non facciano esplicita menzione della tomba di Maria. Lo stesso S. Girolamo, che descrive, se non tutte, molte delle località sacre, non ne fa alcuna menzione, qualora almeno, come è comunemente ammesso, il discorso sopra l' Assunzione, diretto a Paola e ad Eustocchio (S. Girol. *Opera*. Ediz. Vallarsi, vol. II, col. 92 segg.), non a lui, ma ad altri, debba essere attribuito. Più tardi però tanto nella letteratura apocrifa, la quale peraltro ci può fornire una buona testimonianza per conoscere le idee, che correvano ai tempi, in cui si venne formulando (sec. IV e segg.); quanto nelle opere di Giovanni Damasceno, di Andrea di Creta († 680), di S. Germano († 740) troviamo frequenti allusioni al sepolcro di Maria a Gerusalemme. Anzi da un frammento della storia di Eutimio, riportato dal Damasceno, risulterebbe che Giovenale, Patriarca di Gerusalemme, che potea essere al corrente delle tradizioni di Efeso, per essere stato uno dei Padri di quel Concilio, nel 451 avrebbe dichiarato apertamente all'imperatrice Pulcheria, che una antica e veridica tradizione conservava il ricordo della sepoltura di Maria a Gethsemani (cfr. D.r M. I. Nirschl, *Das Grab der heiligen Jungfrau Maria*, Magonza 1896, pagg. 47-118).

Contro questa sentenza però, che si direbbe comune, ve n'ha un'altra, propugnata dal Til-

lemont, la quale, in mancanza di testimonianze esplicite dell'antica tradizione, si appoggia sopra il fatto che in Efeso esisteva una Chiesa dedicata a Maria fin dal tempo della convocazione del III Concilio ecumenico (431), e sopra un testo abbastanza oscuro della lettera del Concilio stesso al clero e al popolo di Costantinopoli. In questa si legge: " Nestorio, che ha rinnovato l'empia eresia, essendo venuto nella città degli Efesini, *ove Giovanni il Teologo e la Vergine Madre di Dio, Santa Maria*, si separò dall'assemblea dei Santi padri e vescovi.... „ (v. Mansi, *Coll. Concil.* t. IV, coll. 1124, 1252, 1241). Si vede bene che la frase interessante manca di verbo, e che, se alcuni vi poterono sostituire il verbo *furono* o *vennero sepolti*, i sostenitori della opinione contraria poterono ad eguale diritto sostituirvi la frase *erano onorati*. Senonchè recentemente quelli, che voleano rivendicare ad Efeso la gloria di aver ospitato la Vergine negli ultimi anni di sua vita mortale, ottennero un insperato soccorso.

Lasciamo che ne parli il signor Boyer d'Agen, autore di un recente articolo comparso nei due ultimi numeri della *Revue des Revues*.

" Un antico allievo del Politecnico, dapprima indifferente e quasi scettico, ma poi guadagnato alla causa e alla propaganda delle opere di Carità di S. Vincenzo de' Paoli, ebbe casualmente tra mani la *Vita della B. Vergine Maria* di A. C. Emmerich. Poco ben disposto sul principio verso l'estatica di Dülmen, col procedere della lettura sentì accrescersi verso di lei la stima e

Pianta d'assieme della " Panaghia Capuli „. (*R. des Revues*).

per controllare la verità delle sue notizie, da Smirne, ove dimorava, partì alla volta di Efeso, dove, sempre dietro la scorta delle rivelazioni della oscura religiosa Agostiniana, giunse a trovare (1891), non lungi dalla città, nei selvaggi recessi di *Bulbul Dag*, noti oramai alle sole volpi ed ai serpenti, la casa descritta dalla Emmerich. „

Riguardo a questa scoperta, senza essere scettici come uno di quelli che il signor Boyer d'Agen (*Revue des Revues*, pag. 236) cita in suo favore, e che, fondato pure su buone ragioni, crede di poter affermare che " quanto vi ha di

apprezzabile nella recente scoperta è stata la buona fortuna del turco, che, in seguito all'intromissione interessata di un cristiano, vendette ad una religiosa entusiastica e leale per 35000 franchi una rovina insignificante „ (Le Camus, *Les sept Églises de l'Apocalypse*, 1896, pag. 135), non ce la sentiamo neppure di condividere l'entusiasmo dei Lazaristi in genere e dell'articolista in ispecie, nè di sottoscrivere ad un periodo di questa natura: " I secoli passano, i popoli camminano, dieci crociate si incalzano verso l'oriente, i Villehardonin, i Villamont, i Cotovici, i Bertrandon, i Broquière, i Michäelis, mille altri faranno infinite ricerche e descriveranno l'Asia Minore e la Palestina in cerca di monumenti o delle tracce dei tempi Apostolici; un Ernesto Renan verrà più tardi per chiedere alle sette diaconie dell'Apocalipsi una favilla del settemplice candelabro, alla quale accendere la sua gloria di esegeta: e in vece un Lazarista raccoglierà sull'incerta sua via il più puro gioiello della corona e della tradizione cristiana. Anzi più che questo viaggiatore sarà la dimenticata reclusa di un villaggio tedesco, dal quale la semplice contadina non era mai uscita „ *(Revue des Revues*, pag. 118).

Facciata della " Panaghia „. (*R. des Revues*).

Per venire ad una qualche pratica conclusione ci sembra utile mettere in sodo ciò che dee ritenersi delle rivelazioni della Emmerich e della rovina di " Panaghia Capuli „ , dove si crede aver trovato la casa della Vergine vista nelle sue visioni dalla estatica?

Intorno alla prima parte della questione ci sarebbe da fare un intiero trattato di mistica, a cui nè voglio, nè posso accingermi. Chiunque crede al soprannaturale deve ammettere la possibilità di queste illustrazioni superiori, le quali permettono all'anima di concepire le cose indipendentemente dai limiti di tempo e di luogo. Ma altro è che si possano dare, ed altro che tutte quelle, che vengono sotto il nome di rivelazioni, sieno veramente tali. Ancorachè si debba escludere in certi casi ogni volontà deliberata di ingannare — come sembra doversi fare nel nostro caso —, l'estatica può cadere essa medesima in inganno, o intorno al fenomeno reale o imaginario, che le si presenta, o almeno intorno al giudizio, che vien formulando circa lo

Stanza di Maria nell'interno della " Panaghia ,,.

1712, vol. IV, pag. 340-356), per persuadersi che, pur non venendo meno al rispetto verso le cose sante, si può essere alquanto dubbî di fronte a queste private rivelazioni.

Ciò posto, veniamo al confronto della descrizione che la Emmerich ci fa della casa di Maria e della scoperta di " Panaghia Capuli ,,.

" Giungendo da Gerusalemme, la casa di Maria si presentava sopra una collina a sinistra della via, a circa tre ore e mezza da Efeso. La collina stende le sue propaggini fin verso Efeso, la qual città si presenta alle falde di un monte ,, (*Vita della B. Vergine Maria secondo le contemplazioni di A. C. Emmerich*, Milano 1855, pag. 454).

Ora, secondo la relazione officiale della visita fatta da Mons. Timoni, Arcivescovo di Smirne e Vicario Apost. dell'Asia Minore, furono impiegate da Efeso alle rovine tre ore per salire e due per discendere; mentre altri vi impiegarono soltanto quattro ore. Una strada antica, che congiungeva Efeso con la Siria, e quindi con Gerusalemme, passa a poca distanza dalle

Interno della " Panaghia ,,.

stesso fenomeno; e può accadere che, influendo in essa, contemporaneamente a certe cause soprannaturali, altre cause, che non lo sono affatto, si producano delle visioni, le quali, vere sotto l'uno, non lo sono sotto l'altro aspetto, che forse dall'estatica fu unicamente considerato. Ad ogni modo è un fatto che in parecchie delle sue visioni la Emmerich stessa si è ingannata. Chiunque ha letto anche superficialmente alcuni degli scritti di lei basterà che rifletta sopra parecchie delle sue notizie archeologiche e storiche, per credere che non tutte si devono ascrivere all'opera di Dio; basterà che confronti le date della Emmerich colla cronologia più accreditata e più conforme alla storia primitiva della Chiesa, per persuadersi delle sue molte imprecisioni; basterà finalmente che metta di fronte due racconti della morte, e sepoltura di Maria, datici, l'uno dalla Emmerich e l'altro da un'altra celebre estatica, la Ven. Maria d'Agreda (*Mistica Città di Dio*, parte III, l. VIII, cpp. XIX-XXI, Trento

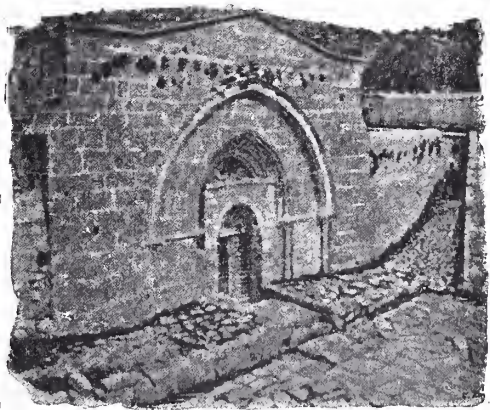
Pianta della Chiesa dell'Assunzione, nella valle di Giosafath.

rovine, le quali, oltre al trovarsi nella posizione voluta per rapporto alla strada, sono altresì addossate ad una montagna, che prende il nome di " Bulbul Dag „ (monte dell'usignuolo), i cui pendii abrutti, innalzandosi perpendicolari per una altezza di 40 o 50 metri, rispondono esattamente ai dati della estatica: " pochi passi dietro la casa, il monte si alzava ripido fino alla vetta „. Anzi nella descrizione non si tralascia neppure di accennare al castello, le cui rovine sarebbersi trovate a un quarto d'ora di distanza da " Panaghia Capuli „ mentre, se del bosco (pag. 459) e del *corso d'acqua* (pag. 455), dopo tanti secoli, non si vedon più traccie, non si può però escluderne la possibilità.

Ma la corrispondenza tra il sito e la descrizione, lasciataci dalla pia religiosa, parve ancora maggiore parlandosi della casa istessa. Ecco come se ne ragiona:

" La casa di Maria, fabbricata in pietre, quadrata anteriormente, non so se rotonda o ad angoli nella parte posteriore, avea le finestre assai elevate dal suolo ed il tetto di forma orizzontale e piana. Il focolare, posto nel centro dell'abitazione, la dividea in due parti... A destra ed a sinistra del focolare vi erano due porte, che conduceano alla parte posteriore della casa. Questa parte, assai scarsamente illuminata, era di forma circolare o poligona e graziosamente addobbata... L'estremo angolo, ovvero l'estremità della curva, chiusa da una tenda, era il luogo della preghiera. Nel mezzo della muraglia si vedea praticata una nicchia per riporvi il tabernacolo (pag. 456)... A destra di quel luogo, vicino a un'altra nicchia, scavata nel muro, vi è la stanza ove dormiva ordinariamente la Vergine, e dirimpetto a questa un' altra cella, ove conservava i suoi abiti e i suoi arnesi. Una tenda serviva a separare le due celle dal luogo di preghiera, frapposto ad esse (pag. 458)... Il letto di Maria si appoggiava alla muraglia e consisteva in una cassa vuota, alta circa un piede e mezzo, e larga e lunga come fosse uno dei nostri letti più angusti (pag. 458) „.

Una tale descrizione, come si dice nel processo verbale di Mr. Timoni, risponde *pienamente* e *intieramente* allo stato in cui dovea trovarsi primitivamente l'attuale rovina, e Mr. Le Camus, che l'ha visitata, e che del resto non è tra gli entusiasti ammiratori di " Panaghia Capuli „ la dice *press' a poco esatta* (op. c. pag. 134).

Anche senza negare recisamente, come credette poterlo fare l'abate Duchesne (*Revue des Revues*, 1° agosto 1897, pag. 230), ogni analogia tra la descrizione della Emmerich e le località, quali ci vengono descritte, ci sembra che non sia il caso di insistere come fa il Nirschl (op. cit. pagg. 25 e 30) in questo *press' a poco*, nè di badare troppo al giudizio dei competenti in materia, i quali, tanto nell'atrio, aggiunto posteriormente, quanto nel resto del fabbricato riconoscono una costruzione, che tutt'al più rimonta al IV secolo; e neppure di por mente

Chiesa dell'Assunzione — Sepolcro di Maria.

Rovine del creduto Castello di Bulbul Dag. (*R. des Revues*).

a tante piccole inezie, la cui mancanza o presenza nella descrizione rimane difficile a spiegarsi.

Dopo tutto noi potremmo accettare senz'altro l'identità tra la descrizione e la vera topografia della " Panaghia Capuli ,,: tanto più che la cosa avrebbe del singolare, ancorchè la concordanza fosse minore. Come infatti spiegare la fortuita corrispondenza di tante minute particolarità? Come supporre che l' estatica od il redattore delle visioni, il poeta Brentano, che non aveano mai visto Efeso, potessero conoscere l'esistenza di montagne al sud di quella città, e fra quei monti un poggio, donde potea vedersi la città e il mare, e in mezzo al quale si delinea l' isola di Samos? Come sapere che, vicino a questo poggio, vi dovevano essere rovine tali, da rispondere ad una descrizione semplicemente imaginaria? È vero, — e la cosa risalta subito all'occhio di chiunque abbia qualche conoscenza dell' oriente, — quelle rovine presentano la forma di una chiesa greca; il posto assegnato dall'estatica al focolare è quello dello *iconostasi*, le due stanzette laterali sarebbero il *diaconium* ed il *sacrarium*, l' estremità della rotonda è l'*abside;* l'orientazione stessa è quella di una chiesa orientale. Ma come supporre che la scienza archeologica della Emmerich giungesse a tanto d'avere siffatte nozioni?

Se non che mi sembra che coloro, i quali di questa identità vogliono valersi come di un argomento per abbattere tutta la precedente tradizione, dovrebbero prima esaminare più seriamente il valore di queste rivelazioni. La possibilità di inganni, anzi il fatto che altre volte gli stessi estatici abbiano potuto giudicare falsamente un avvenimento od una visione, potrebbe bastare per togliere alla tesi che esaminiamo una gran dose di quella certezza, che vuolsi darle contro l'universale tradizione della antichità. Avvertasi infatti che questa opinione, la quale fa di " Panaghia Capuli ,, il luogo della dimora di Maria, non è opposta soltanto alla tradizione, che ritiene Gerusalemme come soggiorno della Vergine negli ultimi suoi anni, ma si oppone nello stesso modo a quelle apparenti ragioni, che potrebbero addursi in favore della stessa andata di Maria ad Efeso. Efeso e non i suoi dintorni sarebbe stato, se almeno debbono interpretarsi così le parole dei PP. del Concilio, il teatro delle virtù, di cui fu illustrata la giovanile vecchiaia della madre di Dio; anzi

supporla ritirata in un coll'Apostolo nelle montagne, a quattro o cinque ore da Efeso, è un abbandonarsi troppo ai voli della fantasia, ed un misconoscere la natura e l'indole dell'apostolato primitivo. Quanto alla tradizione locale, che, al dire dell'anonimo autore dell'opuscolo, *Panaghia Capuli ou maison de la S.te Vierge près d'Éphèse*, Paris 1896, pagg. 85-92, si conserva presso gli abitanti del villaggio di Kirkinge, è ancora troppo poco provata, perchè possa meritarsi il valore che le si vuol attribuire.

Conchiudiamo: tutti quelli che hanno trattato di questa questione dichiararono di non voler altro che la luce: ebbene domandiamola anche noi, e quando, in vece di fuochi fatui, si avrà la vera luce, e questa sarà tale che, illuminando Efeso o " Panaghia Capuli ", lasci nell'ombra Gerusalemme e il Santuario del Gethsemani, abbandoneremo liberamente una tradizione, il valor della quale non può essere che in rapporto diretto del valore degli argomenti, che la confortano, ed in rapporto inverso della solidità delle obiezioni, che le si oppongono. Una tale tradizione è di quelle che appartengono all'esclusivo dominio della scienza, la quale può o scalzarla e abbassarla, o difenderla e sanzionarla.

L. G.

14 Agosto 1897.

LE GRANDI ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI:

L'ESPOSIZIONE ARTISTICA DI VENEZIA.

L'AVVENIMENTO artistico italiano di quest'anno dovrebbe essere l'esposizione di Venezia. Diciamo *dovrebbe* perchè, francamente, da un pezzo siamo diventati scettici sui risultati artistici delle esposizioni così come sono organizzate. Dubitiamo, cioè, che l'arte, quella vera e pura, ritragga dei vantaggi reali o ponderabili da quelle fiere di quadri e di statue — dove le anime, i pensieri, gli scopi, gli indirizzi più diversi sono accumulati, accatastati, messi in fila coll'unico intendimento di sbalordire il pubblico e di fornirgli elementi di distrazione per molte settimane, per diversi mesi.

Per quanto l'esposizione artistica di Venezia sia ideata e diretta con intendimenti e con cure che non sono le più comuni e le più volgari, non si sottrae essa tuttavia alle conseguenze fatali e necessarie di quello che chiameremo il peccato originale di tutte le esposizioni. Noi comprendiamo benissimo che può essere assai comodo ai più il trovare, sia pure in una forma incompleta, in poche sale ben addobbate e ben disposte, riassunta e *campionata* sinteticamente la produzione pittorica Europea ed Americana di questi ultimi anni. Ma quando tutto è mescolato e confuso; quando il quadro ancor odorante di vernice e che risente qua e là la fretta del pittore cui scadevano i termini per la consegna è posto a fianco all'ufficiale capolavoro di 10 o 15 anni fa prestato da un venerabile ed austero museo: quando in questo momento di tendenze cosmopolite le opere sono divise a gruppi per nazionalità, senza troppo o nulla preoccuparsi delle affinità psicologiche e di scuola molto più importanti e più gravi — non riusciamo bene a comprendere come l'arte possa ricevere un vantaggio, come il gusto dell'intenditore possa essere soddisfatto, e come l'educazione del pubblico e le sue idee possano acquistare maggiore finezza l'una, più ordine le altre.

Busto di Max Klein. (Fot. Tivoli).

Non abbiamo nessuna intenzione di dare a queste osservazioni una portata maggiore di quella che real-

mente la parola nostra ha data: trattandosi semplicemente di accennare agli scrupoli della nostra coscienza di devoti amanti della bellezza. E' necessario, però, accennare ai dubbi nostri principalmente per giustificare certe nostre titubanze e certe nostre incertezze nel definire il valore totale dell'attuale esposizione di Venezia.

Allorquando per la prima volta, due anni fa, si apersero le sale al convegno internazionale, le meraviglie ed il successo di conseguenza furono grandi perchè appariva per la prima volta tutta la varia e multiforme pleiade di artisti che da lunghi anni erano celebri in Germania, in Francia, in Olanda, in Inghilterra, nella Svezia — e che a noi erano quasi completamente sconosciuti. Ci trovavamo per la prima volta a contatto ed in colloquio con persone nuove e strane che usavano di una musica quasi totalmente diversa da quella a cui eravamo assuefatti da anni e dalle nostre tradizioni accademiche.

Oggi, mentre ancor non è spenta l'eco della precedente esposizione, manca lo specialissimo elemento di sorpresa. Ed è forse per ciò che malgrado il numero infinito e sovrabbondante di articoli critici il pubblico grosso vi si interessa e vi si appassiona meno. A torto, non neghiamo; ma constatiamo il fatto.

Diciamo a torto, perchè se alla prima internazionale di Venezia vi erano convenuti tutti i campioni delle scuole ed i più celebrati — oggi noi vediamo, malgrado i vuoti diremo così personali lasciati da molti, una maggiore varietà di tendenze ed una più completa rappresentanza delle diverse scuole e dei diversi paesi. Mancano per esempio il Burne Jones, l'Ouless, il Watts, il Richmond, il Wistler, il Toorop, il Munthle. Altri, e non facciamo nomi, si sono accontentati di mandare una semplice carta da visita, quasi come atto di cortesia. Gli scultori esteri sono quasi tutti assenti. Anche gli italiani, come vedremo più avanti, non si presentano in falange serrata.... Tuttociò è ben vero. Ma in compenso l'America ha mandato una schiera di straordinarie e nuovissime opere d'arte nelle quali si rivela l'audacia spregiudicata della razza, e le quali sono lì a smentire nel modo più reciso, più solenne e più efficace la vana parola dei presuntuosi e saccenti pedanti infatuati dell'antico i quali vorrebbero pretendere e far credere che manchino in quel grande e giovine paese fortunato il buon gusto e le raffinatezze dell'arte sana e libera. La Russia che alla prima esposizione non figurava affatto — questa volta almeno appaga la curiosità di molti, con dei saggi che se non hanno proprio tutti un valore artistico, ne potrebbero avere almeno uno storico, o, meglio, documentale.

Se, come abbiamo veduto, la genialissima schiera dei preraffaellisti inglesi non è rappresentata che dal Walter Crane e dall'Hughes — hanno occupato il loro posto e degnamente e con una soddisfazione superba degli spiriti eletti — tutti quei pittori scozzesi che nella languida morbidezza del disegno e del colore vanno presentando agli occhi moderni così desiderosi dell'eleganza, le più delicate e squisite armonie di paesaggi veduti ben attraverso gli stati d'animo più gonfi di sentimenti dolci e di sogni più leggeri e vaporosi.

Il vero vuoto, quello che di colpo si rileva appena data la prima occhiata all'esposizione, e che toglie forse una buona parte dell'interesse che avrebbe dovuto avere questa seconda esposizione internazionale, è dato dall'arte italiana. Se si eccettuano il Segantini, il Fragiacomo ed il Tito, di tutti quanti passano per i maestri del pennello e dello scalpello in Italia non sappiamo pensare quali altri siano intervenuti. Assenti il Morelli, il Michetti, il Bistolfi, il Butti, il Calandra, il Rotta, il Carcano, il Fortuny. E ciò non basta, veramente. Ci sembra che fra coloro degli italiani i quali sono intervenuti, manchi spesso ed anche troppo la parte viva e vitale: vi sia scarso il succo rigoglioso e spiritualmente immortale dell'arte. Siamo progrediti di qualche cosa per quanto riguarda la varietà degli intendimenti artistici — ma siamo ancora lungi dall'avere quella forza intima e creatrice che possa sollevarci in regioni veramente alte e pure.

Le ragioni di questo doloroso fatto sono molto probabilmente da ricercarsi nel temperamento nostro e nelle viziate origini accademiche dell'arte nostra: ma è più comodo, per quanto più banale, il ritenere per ora che il numero delle esposizioni sia eccessivo per la potenzialità produttrice della nostra razza.

***

Una fugacissima rivista di nomi, senza avere l'intenzione e la portata di una critica speciale e completa, darà tuttavia con una cifra approssimativa il risultato del bilancio di questa internazionale. Dei grandi pittori italiani abbiamo detto che soli sarebbero presenti il Segantini, il Fragiacomo ed il Tito.

Il primo, il grande poeta della natura vergine, ha un delizioso paesaggio di alta montagna in cui è resa tutta un'armonia di verde primaverile. Insieme presenta un ritratto di vecchio dalla figura finamente manzoniana — quadro assai discusso perchè forse incompleto in qualche parte e tuttavia impressionante per l'aristocratica eleganza e sobrietà delle parti essenziali.

Il Fragiacomo, a fianco di una marina agitata e vibrante, ma di un mediocre effetto, ha immaginato e sentito anche un paesaggio nella calma crepuscolare la cui concezione sintetica e pronta, è quanto, a nostro avviso, di più caratteristico e nuovo ha offerto da molti anni la pittura italiana; ed è l'opera che meglio sorprenda e più legittimamente.

Il Tito è notevole per i suoi paesaggi un po' troppo giallastri, dalle tinte poco brillanti, ma dal disegno snello ed elegante, dall'insieme vivacissimo e vario; e nei quali è visibile l'influenza degli ammaestramenti dei pittori nordici.

Sul genere delle pitture di Fragiacomo sono i paesaggi del Sartorelli colle sue visioni larghe ed elegantemente solenni, vaporosamente e sapientemente sfumate ma pur sempre vere e solide. Meno vigoroso è il Ciardi.

La Toscana, rappresentata dai lavori del Faldi, del Gioli, del Signorini, del Tommasi, non vuole, in fondo, che si parli specialmente di lei. I suoi pittori nulla hanno di caratteristico e di nuovo: non sono più in alto nè più in basso di quando si fecero ammirare altre volte. Fra i piemontesi sono da notare, per i nomi, Delleani ed il Pugliese-Levi. Il Grosso colle sue *luci improvvise in un'anima*, raffigurante in un giardino una fanciulla improvvisamente fatta pensierosa, è riuscito a dare uno dei suoi saggi peggiori: vi manca perfino quella virtuosa scioltezza e morbidezza di pennellatura che è la caratteristica qualità sua. Impressionante è la *venduta!* del Morbelli, raffigurante una adolescente in un letto contaminato, dal volto acceso di vergogna, di ribrezzo e febbricitante. E' forse il lavoro meglio curato e più sentito che abbia osato questo ostinato e tenace banditore della teorica del divisionismo dei colori.

Dei lombardi il Bazzaro ci dà uno dei soliti motivi lagunari colle solite figure di donne preganti nel mare al crepuscolo: lavoro fiacco e manierato; il Belloni, una marina che vorrebbe rappresentare le furie del mare, e non è altro invece che un ammasso scherzoso di azzurro e di biacca, privo di ogni energia rappresentativa: ancor più debole e sciatto è quell'interno — *torna a fiorir la rosa* — in cui una mamma è alla culla del suo bambino convalescente. Il Conconi ha buon numero di quelle acqueforti, che gli amici ed i lettori dell'*Emporium* conoscono già. Il Ferraguti Arnaldo ha sorpreso una via di Milano nella nebbia, con una certa precisione di vedute e vivacità di impressioni; è tuttavia, come sempre, un po' volgare. Il Grubicij ha tre paesaggi non del tutto solidi, ma in cui si nota un progressivo e straordinario elevamento nella forma e nella concezione. La *Visione* di Giuseppe Mentessi è forse il migliore lavoro che abbiamo visto di questo appassionato pittore. Rappresenta una specie di madonna con un bambino circondato armoniosamente da tutta una schiera di angeli: vi è una nota decorativa molto ricca ed insieme elegantissima; le figure degli angeli e della donna sono quanto di più accarezzato e di più delicato si possa modernamente concepire: meno buono è il bambino: esso si accorge troppo dell'ipotetico osservatore, ed ha per esso un sorriso lezioso, senza sapore, senza passione, senza verità.

Dei veneti citeremo per primo il Laurenti colla sua *fioritura umana*: un paesaggio verde con tre donne nude danzanti: le donne hanno delle carni gessose ed uno scheletro poco normale — tuttavia è un quadro fresco, che ha dell'armonia nel colore dello sfondo del paesaggio primaverile — e malgrado i suoi difetti può piacere almeno in vista delle intenzioni dell'autore. Il Previati, uno degli artisti italiani che sanno dare le più diverse sorprese, ha due pastelli raffiguranti i monti di Lecco, che sono due gioielli: quei colossi di monti rocciosi giganteggiano dal piccolissimo foglio di carta: hanno anima e vita: sembrano mostri che respirano e sognano. L'*ai piedi della croce* dello stesso non sappiamo per quale malinconica idea sia stato esposto. Il Rietti ha pure dei pastelli che si distinguono per la squisita loro eleganza; il Milesi con un *ritratto* ed altri quadri di carattere veneziano che non ci entusiasmano, richiama però l'attenzione del pubblico per la vivacità del colorito. Neghiamo quasi ogni valore artistico al mastodontico quadro del Nono, raffigurante il *funerale d'un bambino in campagna*. Vi è così poca osservazione della verità, vi è così manifesta l'intenzione di colpire e sorprendere il pubblico, vi è una costruzione così accademica, ed una colorazione così di maniera, senza vivacità e senza luce, che per nostro conto riteniamo essere una delle peggiori aberrazioni del gusto, gli entusiasmi che hanno provato tanti critici di ingegno davanti a quel freddo e spettacoloso componimento di scuola.

Fra i meridionali il Mancini, il più personale dei nostri ritrattisti, è l'unico che veramente si sollevi e meriti un cenno.

Degli scultori italiani quegli che meglio di tutti dice qualche cosa e con una signorile sprezzatura ed eleganza — è Paolo Troubetzkoy — due volte principe. Il ritratto del *conte Modigliani a cavallo*, la *bambina con un cane*, il *ritratto di signora* e l'epico *bozzetto per il monumento a Dante in Trento*, sono lì a testimoniare quanta originalità, quanta forza, quanta semplicità di spirito alto e sereno vi sia in questo artista che da solo basterebbe a formare la gloria di tutta una scuola. Davanti a lui sfumano tutte le opere esposte dagli scultori italiani e non rimane che a citare per dovere di cronaca il Marsili, il Canonica, l'Alberti.

***

Seguendo l'ordine in cui sono disposte le sale dell'esposizione di Venezia, noi prima di tutto ci troviamo davanti ai Belgi, e fra costoro emergono il Baertsoen, colla meravigliosa *sera sulla Schelda*: delle barche di pescatori che naufragano lentamente in un oceano di

nebbia bianca e silenziosa; il Courtens che è uno dei più vivaci paesisti, con tre quadri dei quali il migliore è una scena della Zelanda; il Khnopff, con due quadretti dalla mistica concezione e dal colore delicato e soave così da ricordare alcuni dei preraffaelliti inglesi; il Leemputten con un *carossello di operai* dai colori vivaci e pieno d'aria; il Leempoels colla *uccisione d'Eward de T'Serclaes*, legnoso, duro, ma dal disegno e dal colore forte e sicuro. Sopratutti vola l'alata fantasia pensierosa di Léon Fréderic col trittico: *tutto è morto!* opera che rimane, nella terribilità della macabra scena rigurgitante di umana livida carne morta, l'opera più audace e più suggestionante della mostra. Penetrarne ed esaminarne tutti i particolari sarebbe da una parte superfluo e dall'altra ingiusto: bisogna afferrare il significato di quella valle così piena di cadaveri, uomini ed istituzioni, su cui aleggia lo spirito di un Dio triste e disperato circondato da angeli infuriati nella carneficina; e compresa l'intima idea creatrice apprezzare tutte le abilità e le energie del pittore che unisce all'anima del poeta, la sapienza di un tecnicismo sicuro e raffinato.

Degli scultori Belgi notevoli il Du Bois con un ritratto di giovane donna seduta in cui non vi sono lenocinii di nessuna specie; il Le Roy con una figuretta in bronzo; il Samuel con due busti sobrii e delicati; il Van der Stappen con un bassorilievo: *il silenzio*. Grande si conferma veramente con due piccoli saggi il Constantin Meunier: la *testa di scaricatore* del porto di Anversa, e la statuetta in bronzo rappresentante il *falciatore*, sono costrutti con facilità, con precisione, con significazione sicura dei particolari e con un intuito profondo dello scopo dell'arte e con spirito di energica tristezza che arrestano l'occhio ed il pensiero del distratto e leggero visitatore.

***

L'arte Olandese è infinitamente più monotona e meno elevata dalla Belga. Essa ha un valore esclusivamente pittorico; e non contiene nessuna nota speciale di grazia e di sentimentalità. Davanti ad essa siamo davanti ad una oggettività tranquilla e forte, ma anche un pochino volgare. Degli artisti Olandesi noteremo il Bisschop il quale col *raggio di sole* raffigura una giovane donna in letto che contempla la culla vicina del bambino: vi è in quel quadro, non molto ben organizzato, tutto un sorriso delizioso di luce che arresta; l'Henkes il quale ha una figura di vecchia che alla finestra semichiusa sta leggendo *l'edizione del mattino*; l'Israels con una scena d'*Inverno ad Amsterdam*; il Maris con un colorito *pascolo* olandese; il Neuhuys con degli interni pieni di luce; il Van der Waaij con una *fin di ballo* — una fila di ballerine che escono dal circo per rientrare nelle quinte sotto gli occhi degli ammiratori: quadretto audace ed originale per la distribuzione della luce e per la varietà della scena saputa mantenere vastissima entro i pochi centimetri della tela dalle proporzioni modeste; il Dake con un *effetto di luna*; l'Apol con un *inverno* ed una *sera* ecc.

La sezione Olandese è, come pure l'altra volta, largamente rappresentata: ma, a dir il vero, non ci troviamo in essa una grande varietà di motivi e ragioni speciali di entusiasmi; per cui mancano quelle particolari soddisfazioni che desidera lo spirito moderno sempre più assetato di idealità.

***

Non si può dire, in un certo senso, che diversa sia l'arte degli Americani. Ma quanta differenza vi è nello spirito informatore e nella squisita e raffinata eleganza! Una delle soddisfazioni maggiori che possa provare uno spirito moderno, cui veramente piaccia e gli si confaccia la vita di questo secolo, noi pensiamo debba essere quella di contemplare e gustare con tutto l'agio e la serenità le opere di quei grandi artisti che risentono così direttamente l'influenza di una civiltà nuovissima priva degli scrupoli e degli impacci lasciati in eredità da una tradizione di secoli.

L'Alexander ha una figura di donna che seduta al piano trae dei malinconici e gravi accordi: una leggera nebbiolina avvolge la sala in parte chiusa nella penombra: e tuttavia il lucido palisandro del cembalo rispecchia le agili e bianche mani della suonatrice e si ha così l'illusione di una mistica corrispondenza di un'altra anima nascosta con quella che ci sta materialmente dinnanzi. Il grande ritrattista Sargent ha tre ritratti che sono fra i più belli della mostra: notevole è la nuda fanciulla egiziana dalle carni bronzee e dalla figura snella e solidamente costrutta. Rolshoven ha uno studio di testa di fanciulla i cui colori armonicamente delicati e limpidi danno un insieme delizioso. Alden ha diversi paesaggi dai tocchi espressivi e sobri; ed un ritratto di madre e figlia le quali, per quanto per sè stesse si rivelino tutt'altro che belle, danno tuttavia la vera illusione della vita: l'ideale più difficilmente raggiunto dall'artista. Noteremo infine il Tarbell, questo mago cui nessuna eleganza femminina è sconosciuta, e che colla sua *dama in rosa e verde* e più ancora col *bagno* mette in rilievo con una sapienza meravigliosa tutto quanto di bello e di delicato deve avere intorno a sè e sopra di sè la moderna femminilità.

Senza avere nominati tutti i pittori d'America concorrenti a Venezia, i lettori ci crederanno sulla parola se diremo che nessuno di essi rivela un gusto per quanto sa, sia pur poco, di degenerazione o di corruzione — serbando tut-

tavia ognuno di essi il culto all'eleganza ed alle raffinatezze della vita.

Così non è certamente degli artisti Francesi, i quali hanno dei saggi in cui si vede la poca spontaneità dell'arte loro già faticata ed invecchiante. Ad ogni buon conto, ancora questa volta, si presentano troppo incompletamente.

Dei migliori o, meglio, dei laureati come il Carrière, il Benjamin Constant, il Bonnat, e lo stesso Dagnan-Bouveret, abbiamo dei saggi modesti senza alcuna pretesa: quasi sono studi ceduti solo per voler mostrare di non avere a sdegno di intervenire a Venezia. Il Carolus Duran ha uno dei suoi soliti nudi — ed un quadretto dal punto di vista artistico senza senso comune intitolato l'*ultima ora di Cristo.* Un altro quadro dall'intonazione religiosa espone il Beraud: *Cristo deposto dalla croce* da... alcuni pietosi parigini, mentre dall'alto del colle si contempla la Babele moderna; anche qui manca ogni valore artistico.

Se si fa dunque eccezione per gli impressionismi del Raffaëlli, di Claude Monet e di Lhermitte i quali pure non presentano i loro lavori migliori; la allegoria dell'*inverno* del Puvis de Chavannes; e per scrupolo di coscienza i ritratti del Blanche e del Massip, noi non sappiamo proprio che cosa di particolare si debba rilevare nella sezione Francese a Venezia... Vi sarebbe, è vero, l'*angoscia umana* del Roche Grosse: una tela di cento metri quadrati per lo meno in cui si raffigura tutta una folla di umani che disperatamente e ferocemente per una vetta inseguono una vana chimera. Ma è così scipita, così banale, così teatrale, che malgrado tutte le qualità del pittore maestro, ci sembra un' opera d'arte completamente mancata.

Degli scultori quegli che rivela tutta la energia di un ingegno prepotente è il Rodin. In piccolissime statuette di gesso, che quasi sfuggono all'occhio del visitatore, egli condensa e la massima abilità del costruttore, e la fantasia più audace e più strana. Un gruppo, per esempio, rappresenta un uomo che solleva una donna serrandola nelle mani poderose e la bacia sulla bocca: poche volte ci è capitato di vedere tanto ardimento e tanta sicurezza scultoria. In tutti questi vari saggi le figure del Rodin hanno mosse e contorsioni di serpenti: sono aggrovigliate e contorte nelle forme più curiose ed impressionanti: e pure serbano la precisione del disegno ed il rispetto alle leggi dell'armonia e dell'anatomia.

***

Della Spagna non mette conto di parlare. Il Benliure, il Jimenez, il Sanchez Barbudo hanno i loro quadri brillanti di biacca; ma in cui nulla vi è di direttamente osservato e di sentito. Il Villegas ha un buon ritratto ed un quadro spettacoloso raffigurante la *morte di un torero.*

Non molto importante è la sezione Austro-ungarica. Si fa notare ed ammirare il quadro del Passini: *i curiosi*, celebre per le sue molteplici e svariate riproduzioni.

***

Fra i pittori di Germania emergono l'Herterich, con una fanciulla bianca in mezzo ad alberi che si rabbuiano al tramonto; il Leibl con alcuni ritratti che ricordano il fare dell'uno o dell'altro degli antichi e migliori classici ritrattisti: fortissime sono le teste di due bracconieri; il Leistikow con due impressioni a colori vivaci piene di originalità; il Lenbach: questo principe dei moderni ritrattisti ha tre quadri meravigliosi: superbo è il ritratto di Hermann Levi in cui vi è una penetrazione psicologica che arriva ad illuminare le più intime latebre del cuore umano; il Liebermann ribelle ed audace impressionista; il Menzel con numerosi studi; il Delug, il simpatico autore dei *Venti di Marzo*, col quadro mediocre nei risultati e non per gli sforzi *le Norne*, le parche degli antichi germani; il Dittman colla *Notte Santa*, quadro dal sapore mistico ma semplice e chiaro: meno simpatico è *la sera di festa*; il Dill con un'armonia di fiori azzurri fra bianche piante circondate da acque tranquille e limpide; il Kaiser con una *Nuvolaglia* che ricorda il Fontanesi; l'Oppler con una signora scollata vestita in nero che trae degli accordi al pianoforte; lo Zugel con dei buoi all'aratro sfumanti in mezzo alle nebbie del mattino; lo Stoeving con un ritratto del filosofo Nietzsche già cadente e collo stigma della fatale malattia che lo doveva annientare; ed infine il Sauter che ha due quadri che sono fra i più belli e suggestionanti della mostra. *Musica* è l'uno: rappresenta una fanciulla in bianco che suona con grazia di mossa e con un'intima tensione dello spirito raccolto ed estatico un violino: è veduta da tergo. L'altro è intitolato *Amici*: due uomini sono seduti presso e parlano con animazione; ad uno di essi, forse il padrone di casa, una fanciullina, la sua, ha appoggiato un libro e lo sfoglia — nel viso del secondo, è dipinta una cupa angoscia: che cosa vorrà? che cosa chiederà? chi saranno? Il fascino che emana da quella tela è grande ed è pur quasi tutto pittorico, non novellistico o di un sentimentalismo banale, — non vi è nulla poi di esagerato nella ricerca dell'effetto; la precisione della forma armonizza perfettamente colla sobrietà del particolare e colla vigorosa eleganza del tocco.

***

Alma Tadema impera incontrastato fra gli Inglesi: il *ritratto della signora Hill coi suoi*

figli, è uno dei bei quadri di questo geniale pittore: vi è quindi una vivezza di colorito, una espressione sicura e sciolta che devono formare la delizia di tutti coloro che nella pittura domandano una soddisfazione sensuale per gli occhi. Walter Crane coi *simboli di primavera* e più ancora con *la libertà*, uno dei quadri suoi migliori e più spontanei, tiene ancora abbastanza sollevata la bandiera del preraffaellismo oramai, come tutte le cose di questo mondo, in decadenza. Haité ha quattro paesaggi rapidamente e vivacemente concepiti. Strano il Brangwyn con tinte rosseggianti e colle mistiche figure di santi orientali, volutamente senza rilievo; il Fowler con delle figure alla Burne Jones; l'Hulten, ed il Lindner, sono coloro che dei pittori completano degnamente la schiera degli artisti inglesi.

Degli scultori è indimenticabile il Frampton con un bassorilievo *i miei pensieri sono i miei figli* e con un gruppo di *madre e figlio* in bronzo argentato. Indubbiamente egli deve essere una mente delle più squisite ed una tempra di vero e grande poeta.

Poeti si rivelano pure gli Scozzesi; e poeti dai sentimenti delicati e teneri, amanti delle luci tenue e lunari e delle tinte pallide ed umili. Per parlare degnamente di questa schiera di artisti occorrerebbe un articolo a parte. Ci limitiamo ad accennare come fra tutti quanti più o meno eccellenti, non ve ne sia uno che porti una nota falsa o stonata di volgarità. Vi è una armonia di mezze tinte, di tonalità medie e tenui che non cessa un istante e che non è mai disturbata. Sono grandi fra costoro il Brough dalla pennellata sintetica e spezzata; il Brown con un ritratto delizioso; il Downie, il Frew, il Fulton, l'Hamilton, il Kay, il Robertson, lo Stevenson, il Walten, i quali tutti hanno dei paesaggi veduti negli stessi momenti d'animo da temperamenti similmente delicati. Vi sono da aggiungere i ritratti dell'Orr, di Newbery, di Guthrie, nei quali l'ingenuità infantile e la eleganza femminina ci chiamano irresistibilmente a specchiarci nelle acque loro limpidissime e fresche.

Uscendo dalla sala dove sono tutti simpaticamente raccolti, si prova l'impressione come se si uscisse da un sogno di poesia e di amore soave, e si entrasse in una realità rumorosa, chiassosa e volgare.

Ai pittori Norvegesi, Svedesi e Danesi è difficile domandare altro che non sia rappresentazione rude e semplice delle scene della vita marinara e della propria natura, quant'altre mai, selvaggia. Fra i Norvegesi noteremo il Kolsto con due quadretti dai quali traspare una energia indiavolata; il Muller, il Sinding, lo Skredsvig, il Taulow, ed il Wentzel coi funerali d'un marinaio in campagna. Altri notano il Normann e lo Zorn: due artisti che avranno le loro qualità ma che non ci riescono simpatici: specialmente il primo per un non so che di mestierante. Dei Danesi l'Ancher, il Kroyer col suo studio per la borsa di Copenhagen — il ritratto di due uomini veramente forti, e sicuri dell'avvenire o della battaglia; e l'Anchen col duro ma energico ritratto della attrice signora Mantzius — sono quelli che meglio e più degnamente si fanno ammirare. Caratteristica di tutti questi pittori è la energia del disegno, la poca delicatezza dei colori ed una quale ruvida audacia di rappresentazione. Si capisce che i venti nordici debbano aver resa aspra ed un po' dura la pelle di quegli artisti dall'anima forte e sana.

* * *

Manca ai pittori Russi la nota speciale e caratteristica. Non hanno, in un certo qual significato, la cifra artistica etnica. Essi, si vede, studiano e copiano quello che hanno ricevuto come modelli dalle accademie di Parigi, di Vienna, di Berlino, e non sanno liberarsi dalle tradizioni e dai vincoli delle scuole.

Tuttavia fra essi vi è chi raccoglie la maggior messe di entusiasmi e di allori per tutta l'esposizione. Parliamo del Repine e del suo *Duello*: un quadro che deve già essere stato esposto al Salon di Parigi. E' un tramonto in un bosco foltissimo: il duello è finito e mentre si medica il ferito i due avversari si stringono la mano. Tutto l'effetto sta nei giuochi delle luci e dei fasci di raggi del sole moribondo che penetrano attraverso il fitto fogliame. Non neghiamo che vi siano delle qualità specialissime: solo dubitiamo che buona parte degli entusiasmi provengano da ragioni di ben diversa natura da quelle che sarebbero le strettamente artistiche. Intanto non sappiamo capacitarci come non si sia rilevato l'abuso intollerabile che in quel quadro è stato fatto delle tinte bituminose per dare maggior rilievo alle brevi traccie di luce che costituiscono la parte veramente interessante ed originale del quadro. Ci incoraggia nelle nostre riserve l'altro lavoro dello stesso Repine — *Don Giovanni* — inferiore ad ogni biasimo.

Noteremo fra gli altri Russi il Schereschewsky con alcune scene bituminose e troppo vaste, di deportati in Siberia, e il Lébédew coll'*abolizione della libertà di Nowgorod*. Il Tworojnikoff con una *ragazzina* ed un *vecchio mendicante* è l'artista russo che presenta lavori più ricchi di valore pittorico.

* * *

Anche la Svizzera non manca di figurare col nome di Böklin e col quadro di Burnand *la*

fuga di Carlo il Temerario. È questo un quadro dalle grandi proporzioni: dal disegno duro, con poca aria e sfondo, ma vigoroso: i cavalli hanno davvero un trotto serrato, stanco e pesante, i cavalieri sono veramente anime audaci e testarde messe in fuga da uomini e cose più invitte e più rudi.

Non a caso abbiano detto che figura il nome di Böklin, poichè sulle opere non è il caso di soffermarsi a lungo per esaminarle. Rivelano tutti i difetti di questo grande artista e danno una ben pallida idea delle sue qualità poetiche e fantastiche. Tuttavia il buongustaio nella *Notte* dovrà ben ammirare un paesaggio d'una augusta soavità: e nella *cacciatrice* troverà dei particolari che gli ricorderanno certe teste tizianesche.

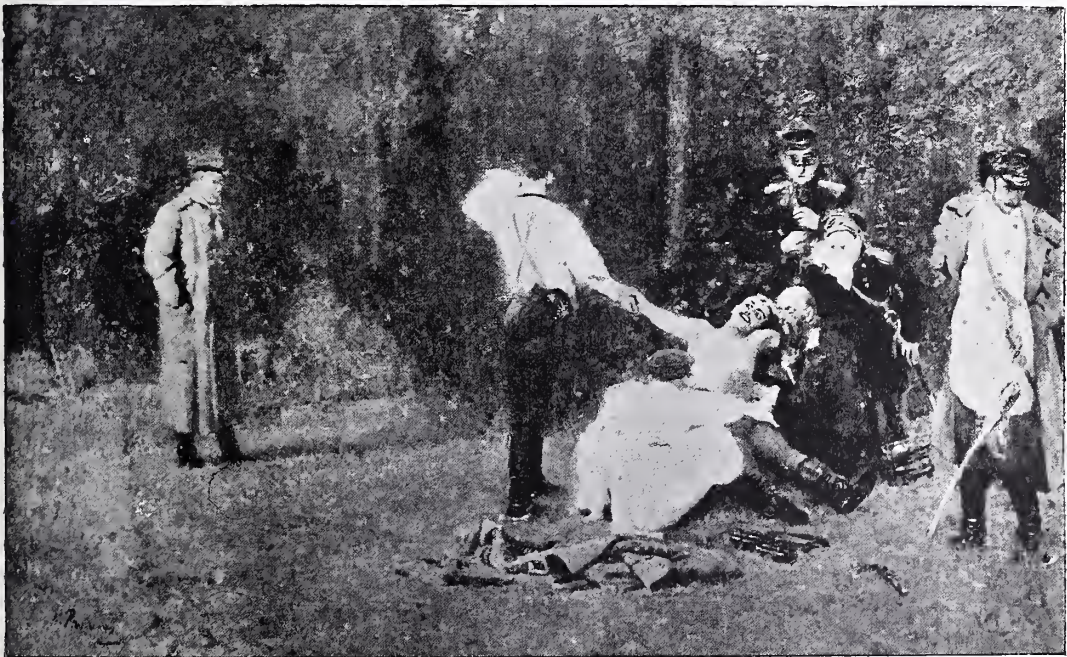
Chiuderemo la nostra succinta e sommaria rivista col ricordare che non mancano i saggi dell'arte dell'estremo Oriente: di quei giapponesi che furono e sono i maestri insuperati ed insuperabili dell'arte della decorazione.

Fra coloro infine che eccellono nell'arte superlativamente aristocratica del chiaro e dello scuro, noteremo degli italiani il Conconi, dei francesi il Rédon, e tutti gli autori delle centocinquanta acqueforti olandesi — i quali rispondono ai nomi di Bauer, Bosch, Dake, Havermann, Moulyn, Witsen, Zilcken, ecc.

***

Come avrà ben veduto chi ci avrà seguito fin qui — se l'esposizione di Venezia è varia e ricca, ed in un certo senso più completa delle precedenti — tuttavia manca in modo speciale di quelle opere che sole sanno, meglio delle altre, colpire e richiamare l'attenzione del pubblico col sollevare entusiasmi ed odii per le audaci innovative e per le originalità libere e sprezzanti dei vincoli tradizionali. Forse, non neghiamo, può darsi che, da un certo punto di vista, e forse da quello strettamente artistico, questa sia una condizione migliore di esistenza. Ma è bene notarlo almeno per spiegare come si riveli, in apparenza, meno vivace l'entusiasmo per questa festa artistica.

Poichè dopo tutto, malgrado il nostro eterno brontolamento di incontentabili — è bene quella di Venezia la miglior festa — se non la vera e la suprema — che noi abbiamo saputo preparare all'arte. E presenta i suoi vantaggi positivi innegabili. Se non altro serve ad allargare gli orizzonti del pensiero del pubblico e della critica. Siccome a tutti insegna, così ci fa tutti quanti meno intolleranti verso le diverse manifestazioni del bello; e ci ricorda con esempi monumentali come all'anima umana abbisognano infinite le vie per esprimere sufficientemente tutta la musica divina di pianto e di amore, di riso e di odio, che in essa zampilla eternamente e senza tregua.

GUIDO MARTINELLI.

Il duello — Quadro di Repine. (Fot. Tivoli).

L'ESPOSIZIONE STORICO-ARTISTICA-INDUSTRIALE di STOCCOLMA.

' certo che, di tutti i pacifici campi di battaglia sui quali le nazioni misurano le loro industrie e i loro progressi, non uno ha mai potuto vantare i requisiti naturali che l'Esposizione di Stoccolma deve alla propria giacitura veramente unica e giustamente celebre in Europa. L'ammirazione di tutti gli amanti delle naturali bellezze è stata troppo frequentemente richiamata, in questi ultimi tempi, verso i paesi settentrionali, perchè occorra ricordare la situazione meravigliosa della capitale svedese, tra il Malar, il lago dalle mille trecento isole, e l'incomparabile arcipelago che, dall'altra parte, ne sparpaglia pel Baltico ben settemila altre.

L'Esposizione sorge sul punto più ridente della ridente città, tra le acque e la spiaggia, nella piccola penisola che proietta nel mare il bel parco di Djurgarden, che è il bosco di Boulogne di Stoccolma.

Di tale isola incantevole si è tratto tutto il miglior partito possibile. Là, l'architettura non costituisce già un vasto assieme ideato da un solo cervello. Determinato, in fatti, il piano regolatore dall'egregio capo delle costruzioni, signor Möller, piena libertà è stata lasciata agli architetti nella erezione de'vari padiglioni, di modo che gli architetti medesimi si sono, in qualche sorta, rimutati in altrettanti espositori. E simile concetto, dal quale risulta la più gradevole varietà e, nel tempo stesso, un carattere di personalità attraentissimo, ha fornito l'occasione di manifestarsi alla notevole scuola de' giovani architetti, che stanno trasformando la città di Stoccolma e, tra i quali, convien citare i signori Boberg, Lindegren, Liliegvist e Wickmann

S. A. R.ᵉ il Principe Ereditario,
Presidente del Comitato Centrale dell'Esposizione.

Il padiglione centrale dell'Industria si eleva, ardito e leggero, dominando le circostanti costruzioni e visibile da ciascun lato del suo ricinto. Dipinto a vivissimi colori, con un che di voluto nella sua primitività grandiosamente barbarica, esso offre un curioso saggio di stile " scandinavo „ nell'uso della materia eminentemente nazionale: il legname. La vasta tettoia è, d'altronde, il più grande edificio che sia mai stato costrutto in legno: essa copre una superficie di 17000 metri quadri e ha richiesto il sagrificio di 34000 giganti delle famose foreste d'abeti del Nord.

La galleria delle Belle Arti, tutta bianca e chiara, presenta forme nobilmente classiche. Quindi, ecco ancora delle originalissime costruzioni in legname d'antico stile scandinavo: sono le tanto pittoresche pescherie, l'esposizione mineraria, ecc. La parte che attirerà maggiormente l'attenzione dei curiosi è la riproduzione di un vecchio canto della Stoccolma del secolo XVI, col suo antico castello, le sue botteghe, le sue trabacche, le sue osterie, le sue fantesche e i suoi artigiani, ne' costumi del tempo. Finalmente, ci troviamo davanti al museo del Nord, bell'edificio in mattoni verniciati, irto di torri e guglie, condotto in quello stile del rinascimento olandese, che contrassegna tutti gli antichi monumenti dei paesi baltici.

È questo un museo permanente, ma di recentissima creazione, del quale si è fatto un annesso della Esposizione, ampliandolo con costruzioni dello stesso carattere. Se ne deve la iniziativa al patriottismo del dottore Hazelius, il cui sforzo generoso servirà d'impulso alla evoluzione intellettuale del suo paese. È, difatti, al suo zelo ed

Esposizione di Stoccolma — Grande Palazzo dell' Industria. (Entrata principale).

alla sua inesauribile energia che il paese stesso dovrà la conoscenza del proprio passato e della propria peculiare genialità, manifestata così nell'arte come nella storia dell' antica civiltà svedese. È pure al dottore Hazelius che devesi la creazione dello *Skansen*, il quale completa la sezione.

Lo *Skansen* è un museo all'aria aperta. Esso incorona l'alto colle occidentale che domina l'Esposizione ed è stato congiunto a questa in guisa da formare una specie di giardino. Ed è con vanto della capitale svedese ch'esso differisce completamente dalle ordinarie distrazioni che si offrono ai visitatori di tutte l'altre esposizioni. Là nessuna agglomerazione di caffè-concerti, di giocolieri e saltimbanchi ; ma un luogo incantevole dagli alberi maestosi e le vive acque, nel quale la vita tradizionale degli antenati spiega i suoi gravi e commoventi quadri. Si può chiamare lo *Skansen* un riassunto della Svezia e della vita svedese traverso i secoli e le varie provincie. Le sue case rustiche e le sue capanne di laponi circondate da renne, non porgono soltanto una serie d'immagini e di riproduzioni, sempre un po' artificiali, de' modi successivi della esistenza nazionale, ma costituiscono codesta esistenza medesima nella sua fedeltà intrinseca ed ingenua. Le sue case contadinesche coi loro utensili ed attrezzi sono state trasportate là quali esistevano altra volta nella Delecarlia, o nel Wermoland, per ricordare alle attuali generazioni la vita laboriosa e frugale, piena di un carattere pittoresco e forte, degli antenati. E le piante e gli ani-

mali, gli alci maestosi, tutte le varietà degli uccelli di mare e delle immense foreste vergini, vi si riuniscono per completare il sorprendente quadro della vita atavistica, non solo nell'interno della casa, ma pure nelle diverse occupazioni del pescatore e del cacciatore, di mezzo la rude e ingenua natura che li circonda.

Ma ritoniamo al museo del Nord. Con la galleria delle Belle Arti, esso costituisce la parte più importante ed eletta della Esposizione. Racchiude, infatti, le sezioni della educazione, dello insegnamento scientifico, della igiene e delle arti industriali, sezioni che offrono il più vivo interesse pel visitatore straniero e possono, al tempo stesso, fornirgli argomento a meditazioni feconde. L'istruzione primaria della Svezia è la prima del mondo. Le statistiche sono là per provarci che, in quel paese, la proporzione degli analfabeti è la minore, per non dire che è nulla affatto.

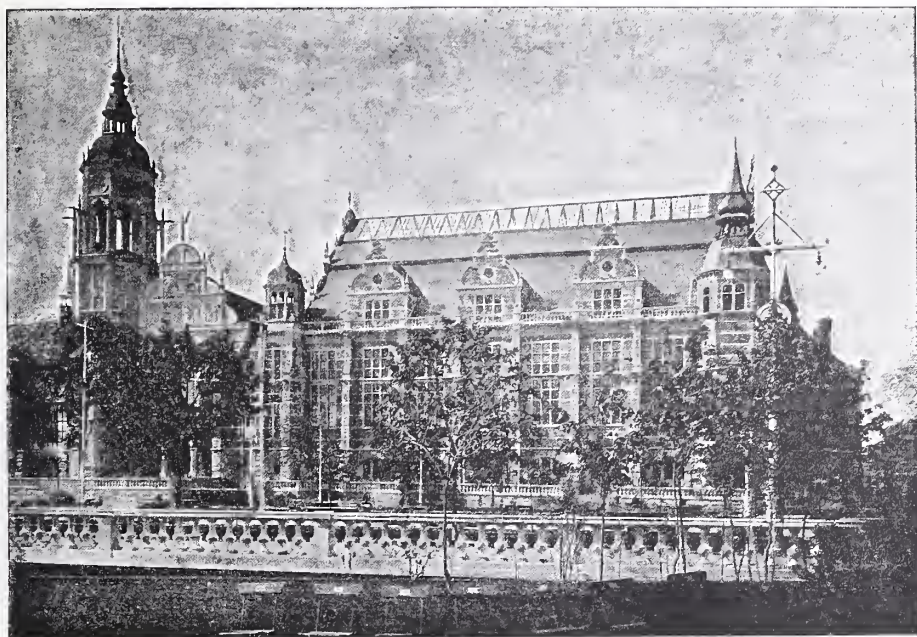
Il punto più notevole sul quale deve accentrarsi la generale attenzione sta nello sforzo compiuto per riunire strettamente tra loro lo sviluppo del corpo e quello dello spirito. Sarebbe inutile ricordare la eccellenza della ginnastica svedese, la quale fornisce maestri all'Europa intiera. E questo nuovo modo d'insegnamento sarebbe di una applicazione anche più vasta e feconda quando unito al lavoro manuale, del quale, alla Esposizione di Stoccolma, si possono avere saggi particolareggiati. È quello che gli svedesi chiamano lo *Slöjd*, vale dire: il lavoro manuale svolto in modo artistico e curato nelle scuole primarie. Gl'influssi suoi appariscono altrettanto benefici e per l'equilibrio morale e per quella che si direbbe l'igiene dell'anima, quanto per lo sviluppo fisico. Il suo carattere essenziale, in Svezia, è d'essere indirizzato verso un fine esclusivamente nazionale, serve a dire che, in luogo di ammettere, per la forma e l'ornamentazione, ispirazioni diverse che rischierebbero d'essere mediocri, o di divenire volgari, si è avuto cura di far risorgere gli antichi motivi decorativi scandinavi, quali sono offerti dagli scudi e dai corni da bere dei Wikings, dalle primitive sculture delle case contadinesche e dai disegni degli antichi tessuti. Da ciò sono usciti que' ricami, quei tappeti, quei cofani, quei lavori in cuoio, che recano tutti un sì alto suggello di originalità e

Esposizione di Stoccolma — Veduta generale.

che un giorno rivaleggeranno forse coi prodotti d'Oriente, a cui, per una strana rassomiglianza, si è costretti a compararli.

Le sezioni della igiene e degli esercizi sportivi si collegano alla precedente e, com'essa, si distinguono per la completezza del loro assieme e l'ottima loro riuscita.

Le sezioni agricola e industriale fanno bella testimonianza delle due grandi industrie, onde vivono i paesi scandinavi: il legno e il ferro. È noto che la maggior parte delle città europee hanno le vie pavimentate in legno del Nord e che il ferro di Svezia fornisce le biciclette che percorrono tutte le strade. Si può ricordare lo stupore dei giurati dell'Esposizione di Chicago, quando, nella sezione svedese, videro usare il taglio delle ascie d'acciaio sul minerale grezzo, con tale risultamento che la scure stessa potè in seguito servire all' espositore per radersi la barba. Delle corazze da navi, recanti le gloriose impronte dc' proiettili che non poterono traversarle, proclamano qui l'eccellenza di questo acciaio ricercato dalle marine da guerra del mondo intero. Ed ecco che, addì nostri, gli inesauribili giacimenti del Gellivara, dove il minerale trovasi a fior di terra, sepolti sinora in fondo ai deserti della Laponia, sono stati aperti al pubblico esercizio e minacciano, in non lontano avvenire, di produrre una vera rivoluzione sul mercato del ferro.

Il padiglione destinato ai legni del Nord è d'aspetto originale, grave ed aspro, coperto da robusta corteccia d'abete e adorno da corni di alce, i quali trasportano la mente verso la regione delle sterminate foreste, ove i colpi d'ascia risonano ne' giorni d'inverno su' pini nevosi.

Esposizione di Stoccolma — Palazzo delle Belle Arti

L'avvenire della Svezia sembra appartenere al Norrland, codesto rude paese, ove biada più non alligna, ma che, nel suo legno, nel suo ferro e nelle forze elettriche chiuse ne' suoi selvaggi torrenti, possiede incalcolabili ricchezze. L'infallibile progresso delle moderne invenzioni, aggiunto a quello delle comunicazioni, già ne assicura ch'esse non tarderanno a raggiungere il loro valore reale, apportando al paese un contingente di considerevole prosperità.

Giustizia vuole si renda omaggio agli uomini che hanno saputo condurre a buon fine questa pacifica festa. Presidente del Comitato centrale

Esposizione di Stoccolma — Interno della vecchia Stoccolma.

è S. A. R. il Principe Ereditario; quello del Comitato di Belle Arti, il principe Eugenio, secondogenito del Re e, com'è noto, uno dei primi pittori della giovine scuola svedese. Commissario generale è il barone Tamm, governatore di Stoccolma; i commissari della Esposizione industriale e di belle arti sono i signori Thiel e Bjorck. Le delicatissime funzioni di rappresentante della stampa sono adempiute con zelo e tatto squisiti dal letterato signor Blanche.

Questa Esposizione industriale scandinava, con la sezione russa, che vi si è aggiunta, costituisce una mostra dei soli paesi del Nord, mentre quella di belle arti è internazionale.

La scuola inglese vi è rappresentata in modo veramente splendido. Watts non vi espone meno di otto tele, tutte molto tipiche pel contenuto di pensiero e la nobiltà della forma proprii dello incontestato maestro dell'arte inglese moderna. Sono ancora da notarsi Leighton, Burne-Jones, Brandgwyn, Walter Crane, co' suoi cartoni e disegni. Se vi si aggiungono gli americani impariginati, quali Whistler, col simpatico suo fratello, Sargent, Alexander, Harrison, si dovrà concludere che la sezione anglo-sassone è interessantissima e scelta.

Nella sezione francese si ammira un ritratto magistrale di donna del Besnard, il *figliuol prodigo* di Puvis de Chavannes, i paesaggi tanto soavemente malinconici del Cazin, le variazioni impressioniste di Pizarro e di Claude Monet. Aggiungiamovi, tra i pittori, Roll, Bonnat, Detailez, Carolus Dantan, Raffaelli e, tra gli scul-

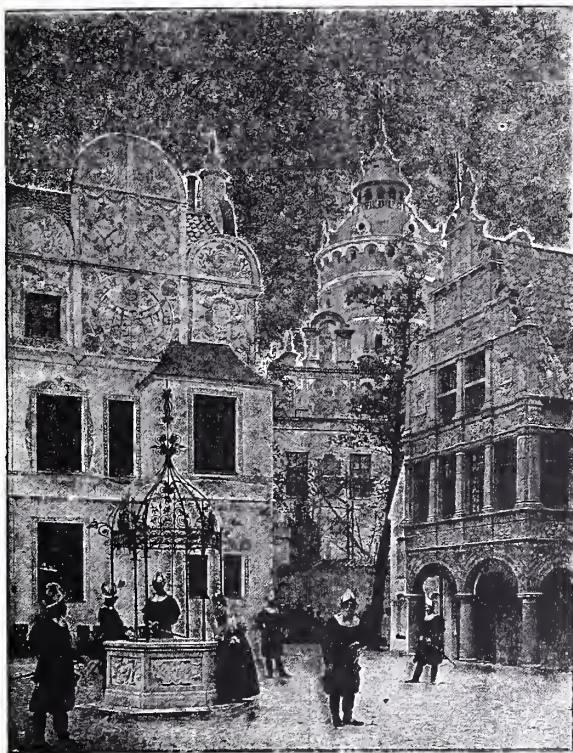
tori, Rodin e Dampt, più i capi d'arte e di vetreria di Gallé di Nancy.

I più notevoli artisti tedeschi sono Anton Werner, Lenbach e Böcklin; il Belgio e l'Olanda vi prendono un buon posto con Alfredo Stevens, Courtens, Meunier e Mesdag; l'Italia vi è rappresentata da Segantini; la Spagna da Villegas; la Finlandia, per ultimo (comunque questo paese e per la sua storia e per le sue tradizioni appartenga alla scandinava) occupa un posto distinto con le opere così fini e sobrie di Edelfelt e le incantevoli figurine di Vallgren.

Fra gli artisti svedesi, Zorn si stacca di primo acchito e viene in prima linea col suo proprio ritratto. Gli fanno corona Richard Berg, Carl Larsson, Norström, Josefson e Kreüger. Il conte di Rosen espone pitture storiche e ritratti di stile eletto e di ottima fattura. Siljefens, finalmente, l'incomparabile artista, che già assurge tra i migliori interpreti degli oscuri misteri della vita e che ha saputo specialmente colpirli nell'ambiente della natura settentrionale, trionfa con le sue aquile marine rincorrenti la preda, i suoi galli di monte, i suoi alcioni sfioranti le onde.

I pittori svedesi si distinguono particolarmente pel loro carattere cosmopolita e moderno: per la loro arte piena di versatilità e intelligenza arrendevole. I norvegesi e i danesi tendono a un più accentuato naturalismo. I primi, nella loro maniera grave e triste, recano l'impronta del loro clima terribile e del loro suolo roccioso. Non si dimentica facilmente la spaventosa desolazione dell'*Infanticida* di Eyolf Soot, nè il ballo villereccio di Gustavo Wenzel, i cui cupi colori e i rigidi atteggiamenti fanno piuttosto pensare a un funerale. In ricambio, i danesi hanno una bonomia, un fine sorriso, che caratterizzano il felice loro piccolo paese, dove tutto assume proporzioni lillipuzziane e la natura è graziosa e benevola.

Questa Esposizione depone in modo più evidente in favore de' considerevoli progressi fatti dalla Svezia, sia nel rapporto industriale sia in quello della cultura intellettuale e della umana solidarietà. Fortunato paese del quale si è già tanto celebrata la rara felicità, solamente col dire che, solo forse tra gli altri di Europa, esso non ha debito nazionale ed il suo annuale bilancio offre costantemente un civanzo. E codesta prova stupenda ed invidiabile tra tutte del suo governo saggio e liberale è il migliore omaggio che si possa fare dai suoi popoli riconoscenti a re Oscarre II, in onore del cui giubileo ha luogo la Esposizione di Stoccolma, la quale segna con una candida pietra il venticinquesimo anniversario del suo regno.

ERIK SJŒSTEDT.

Esposizione di Stoccolma — Una piazza della vecchia Stoccolma.

I NOSTRI SCULTORI: PIETRO CANONICA.

RA i più noti, è il più giovane quasi di tutti ed ha tanto lavorato a quest'ora, che egli stesso non saprebbe forse esattamente enumerare le opere del suo scalpello.

Un giorno che tentava di farlo per me, cronologicamente, perdette la bussola e parve concludere col gesto largo della mano " ho lavorato molto, ecco tutto! „

Pietro Canonica è veramente figlio dell'arte che egli adora. La mamma sua, una semplice e simpatica signora dalla testa dolce e severa nel tempo stesso, temeva per questo suo diletto le lusinghe della sirena che attrae e non sempre accarezza, e lascia più spesso stigmate profonde e dolorose nelle anime, che speranze di trionfi.

Ma le mamme sono sempre trepidanti e sta nei figliuoli la sicurezza della marcia in avanti nella splendida, ma perigliosa e difficile via dell'arte.

P. Canonica — *Montanara di Gressoney* (marmo).

Canonica a quattordici anni come un *enfant prodige*, scolpisce nel marmo una testina di bimbo, una così mirabile e delicata testina, che fa vincere le riluttanze materne e il giovinetto s'avvia finalmente dove lo chiamano l'ingegno vivo e la innata e grandeggiante inclinazione.

E da allora va, va davvero trionfalmente, senza timidezze, con la sicurezza di chi sa di conquistare il suo posto ed il suo alloro.

Plasma, scalpella, sfoga l'irrompente bisogno di espandersi in lavori che all' Accademia gli procurano i primi premî.

A vent'anni già si conosce il suo nome.

Oggi, a ventisette anni, ha stampato la sua orma sicura in Italia ed all'Estero, e mentre scrivo, appena aperta la seconda Esposizione Internazionale di Venezia, l'opera sua è notata, lodata dalla critica e..... venduta. Ma non precorriamo

Dire dunque delle opere di Pietro Canonica, del loro numero almeno, è difficile, ma dell'arte sua squisita, della sua arte aristocratica si potrebbe, avendo tempo e spazio, scrivere molto e molto.

Intanto ne' suoi lavori non trovate mai una volgarità. Ha una innata finezza di gusti, una raffinatezza di sentimento artistico che lo inducono a non affidare mai ad alcuno più della semplice sbozzatura nel marmo delle sue figure.

È lui che le accarezza e le tormenta, è lui che le circonda del suo lavoro instancabile, finchè non sono ridotte a quello stato di bellezza per la quale vengono tanto ammirate.

La grazia virginale di certi suoi modi, il palpitar delle carni, la delicatezza dei seni adolescenti, il misticismo di certe Madonne, e sopratutto la morbidezza vaporosa delle sue donne, costano a lui studi pazienti, costanti, assidui, dai quali esce vincitore e dopo i quali senza false modestie, sente l'alta coscienza del valor suo di pensatore e di artista.

Noi siamo lieti di potervi offrire un delica-

P. Canonica — Statua in marmo pel monumento a Giuseppe Manno.

P. Canonica — *Stella Boara* (marmo).

P. Canonica — *Di Sorpresa* (marmo, grandezza naturale)

tissimo marmo pieno di sentimento “ *Dopo il voto* „ premiato a Parigi nel 93 ed acquistato dal Goupil.

È un marmo che ha tutte le caratteristiche dell'indole dell'artista. È lavorato con delicatezza, ed ha appunto quella grazia triste e pensosa che informa quasi sempre il suo gusto.

La giovane monaca ha irrevocabilmente innalzato col suo voto la barriera insormontabile che la separa dal mondo, ma di esso non può annientare il ricordo e nell'accasciamento della persona e negli occhi sognanti, s' indovina il dramma. Quel dramma passionale e distruttore pel quale essa è morta pur rimanendo ancora fra i viventi.

Di sorpresa è anche un marmo di grandezza naturale, nel quale il pudore sembra lottare con la gaiezza dell'inaspettato e la pura venustà del corpo femminile pare abbia compiacenze di vanità soddisfatta.

La curva del corpo è gentile, naturale e spontaneo il movimento, palpitante il seno, fresco il sorriso e l'insieme grazioso. Sono carni vive, animate, piene di forza e di salute.

Stella boara, l'adolescente che canta espandendo nel solenne silenzio dei monti le note squillanti della gioiosa sua giovinezza e la pagana beltà del corpo circonfonde d' aria e di luce, non una celando delle grazie virginali, quasi ignorando il fascino suggestivo delle sue forme idealmente elette, *Stella boara* ha preso il volo per Pietroburgo.

Il suo canto giovanile erompente dal petto senza fremiti, senza passioni, il canto ingenuo della divina giovinezza, essa lo scioglie là fra le gelide asprezze del clima russo.

E a me pare che l'autore debba essersi sentito spezzar l'anima, quando questa sua fragile creatura adolescente lasciò il suo studio.

A me pare che quel suo canto là sulla vetta, nel molle abbandono della solitudine, dovesse recare a lui un'onda di poesia eternamente fresca, come un risveglio, come uno squillo di fanfara, un eccitamento a conseguire altri allori.

È un gruppo complessivamente alto m. 2, 20; ma in proporzioni così rispettabili, mantiene tutta la grazia flessuosa e la aerea gentilezza dei piccoli gioielli che diedero celebrità al Barbella, il quale poi infine non fa che variazioni sopra un solo tema.

L'attaccatura delle mani al polso, la finezza del braccio, del collo, delle spalle, formano un pregio indiscutibile e raro.

Col monumento a Giuseppe Manno primo presidente del Senato e Ministro di Carlo Emanuele I, eretto ad Alghero in Sardegna, Canonica s'è tolto dall'arte soverchiamente gentile e la nobile compostezza del magistrato, la austera aria del viso temperata da un'espressione sorridente, danno tutta la misura del pieghevole ingegno del Canonica, e se questo non bastasse ancora, nel suo studio c'è un'altra opera che sarà esposta nel 98 a Torino, una forte opera, di robusta concezione, già compiutamente modellata e ormai parlante al cuore con un senso d'ineffabile strazio.

E un Cristo, uno dei soliti Cristi crocefissi, ma con una spirante pietà nelle mani inchiodate e imploranti, negli occhi supplichevoli, un Cristo che traduce tutto il psicologico momento d'infinito dolore, quando rivolto all'Eterno invoca: “ Padre, padre, perchè m'abbandoni ? „

Un corpo bellissimo, modellato con esattezza anatomica di scienziato, ma più pregievole ancora per la defezione momentanea che il corpo frale non sa nascondere e per la sublime speranza nel sostegno divino, che traluce nello sguardo morente, nel viso consunto. Un'opera destinata al successo.

A Venezia oggi trionfa colla sua *Montanara di Gressoney*. Un busto che ebbe subito un acquirente pauroso di veder sparire presto all'estero questa gemma artistica.

Così la *Montanara di Gressoney* avrà posto in una delle famose sale veneziane e la sua grazia pudibonda e raccolta, la purezza canoviana spiccheranno sugli arazzi istoriati, davanti ad una intellettuale signora della nuova aristocrazia che sa intendere profondamente le grandezze e gli splendori dell'antica.

Dove però io preferisco il Canonica si è nei monumenti funerari — nove o dieci nel Cimitero di Torino — nei quali egli trasfonde col senso severo della morte quasi un soffio di vita, come un legame fra l'una e l'altra, un passaggio senza interruzione.

In quelli per i quali si è inspirato alle purezze jeratiche del quattrocento, tutti i simboli e gli ornamenti hanno il carattere dell'epoca e costituiscono un insieme armonioso e singolar-

mente intonato e gentile. Si fanno notare fra tutti per originalità e signorilità di concezione e di esecuzione.

Canonica fu premiato dall'Accademia Albertina quattro volte con medaglia d'oro; a Parigi, a Londra, a Palermo e altrove lo fu varie volte e i suoi lavori trovano ammiratori e compratori — fra quelli d'Italia anche la Principessa Laetitia — ma ciò ancora non è nulla, nè questo non m'impone per nulla.

Io ammiro l'arte sua aristocraticamente serena, la sua modellazione sapiente, la sua finezza di cesellatore e penso alla sua giovinezza, alla coscienza di sè, della sua forza, alla sincera ammirazione per altri artisti, il suo rispetto per le opere di altri ingegni e tutto questo complesso di doti mi fanno prevedere il suo procedere innanzi, un andare solenne per quella via larga e radiosa che sua madre temeva ed alla quale ora — santamente orgogliosa — sorride e protende le braccia benedicenti al figliuolo che la percorre.

MARA ANTELLING.

P. Canonica — *Dopo il voto* (marmo, proprietà di E. Goupil).

VARIAZIONI FOTOGRAFICHE:

I CAVALLI IN BRONZO DI S. MARCO COL TELEOBBIETTIVO.

ON sembrerebbe vero, eppure c'è fior di persone di spirito e di una certa cultura, che di fronte a conquiste della scienza, le quali han l'aria di miracoli, di fronte a tutto ciò che sembra a prima vista inverosimile, che sa troppo di nuovo, si adombrano come puledri, s'impuntano come tutte le bestie restie che non vogliono andare avanti di conserva col resto del mondo, e pretendono di arrestarne giudiziosamente il *fatale andare*.

Vincere con rapidità fulminea distanze immense di spazio e di tempo, come avviene in questa fine di secolo — il secolo del *time is money* — è una vera aberrazione! Chi va piano, va sano e va lontano; oh, ce n'hanno di proverbi dalla loro!

Cresciuti coi comodi dei treni-lampo e del telegrafo, questi egregi signori restii credono che ciò che s'è compiuto con loro, o malgrado loro, sia già l'imperfettibile. Ammettono — troppa grazia — che si possa andare da Milano a Parigi in 19 ore per parlare con un amico, ed anche comunicare con lui per telegrafo in meno di un'ora; ma conversare con lui, in cinque minuti d'aspetto, a tali distanze, sentire la sua voce, se è raffreddato, se tosse.... Ma via a chi le date ad intendere? Quando ci arrivarono le prime notizie d'America sulla straordinaria invenzione del telefono, abbiamo visto coi nostri occhi, sentito colle nostre orecchie diverse di tali egregie persone, rispettabilissime, onorate dalla generale estimazione, qualcuna di esse, anzi, sopraintendente alla cosa pubblica, far spallucce con aria compassionevole di pretesa esperienza ed esclamare: *Hin propi.... robb americann; l'è sit del coton!* — Lo stesso tipo di refrattari, cui, a Bergamo, il primo annuncio di progetto della funicolare tra il basso Borgo e la Città alta, faceva dire: *pajass, d'ü' pajass, ghe n'è amò delle.... robe?*

Figuriamoci, poi, col fonografo! Sentire ripetere la cavatina di un tenore che è.... morto! C'è da rabbrividire. Ma ormai questa brava gente sembra inclinata alla resipiscenza.

San Marco! Telefono, fonografo, cinematografo, telegrafo senza fili, polli alla graticola senza fiamma e senza fuoco, con la semplice incandescenza elettrica... bisogna deporre le armi; la vittoria del secolo presente sulle distanze di spazio e di tempo è incontestabile, è incontrastabile. Ma ce n'è voluto. Noi ci ricordiamo — a proposito di cocciutaggine restìa anche in cose da nulla — di un caso molto curioso. I nobili gentiluomini B. V., che una ventina d'anni fa si portarono, pei primi, da Milano, quassù a S. Moritz Dorf — la bagatella di 1856 m. sul livello del mare — col velocipede di primo modello (quando noi ci vantavamo di aver fatto un gran *record* con una gita Milano-Monza e ritorno su velocipede a ruote senza gomma), appassionati ciclisti come erano, e come sono, nelle altre loro brevi escursioni fuori di Milano, rientrando in città, si recavano al loro palazzo in una delle vie aristocratiche dove non c'è il via-vai del grande movimento cittadino, pur sapendo di trasgredire ai regolamenti urbani che vietavano la circolazione coi velocipedi persino nelle vie più remote e tranquille. E quasi ogni giorno erano messi in contravvenzione, e mandavano a pagare le loro brave cinque lire di ammenda. Era una cosa intesa. I regolamenti proibivano una libertà la più lecita ed innocua del mondo; essi si rassegnavano a pagare cinque lire per esercitare ciò che giustamente ritenevano un loro diritto senza alcuna molestia del prossimo. Non siamo alieni dal supporre che per la fatta abitudine mandassero a pagare l'ammenda anche prima di riceverne l'intimazione. Oggi le biciclette van dapertutto; vi vengon sui calli, salgon le scale, vi raggiungono anche a letto, vanno perfino ai monti.... di pietà.

E qui il lettore si domanderà se noi pure abbiamo impegnato, in mancanza della bicicletta che non abbiamo, lo spazio che avrà

creduto fosse riservato a ben altro che a bricciche. Dal nostro cliché si sarà aspettato di leggere una descrizione storico-artistica dei celebrati *Cavalli*, che da Roma peregrinarono a Bisantio, indi a Venezia, poi a Parigi e ritornarono definitivamente al preferito S. Marco.

Niente di tutto ciò. Il nostro è semplicemente un saggio di *teleobbiettivo*. Ed il lungo preambolo ha lo scopo di richiamare l'attenzione su questo nuovo ritrovato della scienza dei processi ottici applicati alla fotografia, mercè il quale si vincono le distanze, come col cinematografo si vince il tempo. Raccomandiamo agli egregi signori restii di non volersi sbattezzare per questo.... e quando si volerà?! Mamma mia!

Una delle ultime dispense della Rivista, che pubblica il *Circolo fotografico Lombardo* di Milano è accompagnata da una tavola in calcografia riproducente due vedute, 9×12, la prima delle quali, presa alla distanza di 3000 metri con obbiettivo anastigmatico Zeiss-Koristka (serie V, n. 4 — fuoco 182 mm.), presenta nel centro una macchia elittica di 15 mm., indecifrabile, che nella seconda veduta presa dallo stesso posto della prima, con *teleobbiettivo Negri-Koristka* (sistema negativo 60 mm., ingrandimento 10 diametri, lastra ortocromatica, vetro giallo, posa 12"), occupa la lastra nella sua piena larghezza, apparendo nitido alla perfezione un villaggio in cui si distinguono le case, le finestre, le tegole. È il villaggio di Brusella in valle di Muggio sopra Mendrisio; un saggio splendido che l'ing. Rebuschini ha il merito di aver presentato insieme con altra riproducente il pae-

Venezia — I Cavalli in Bronzo di S. Marco (da una fotografia ottenuta col Teleobbiettivo Negri-Koristka).

sello di Muggio a 4500 m. di distanza (ingr. 12 diam., posa 25").

Nel desiderio di sperimentare noi pure il *teleobbiettivo Negri-Koristka*, la settimana scorsa, recandoci a visitare — un po' tardi veramente — l'importante e riescitissima *Esposizione d'arte Internazionale* a Venezia, ci siamo proposti di prendere a soggetto i *Cavalli* in bronzo di S. Marco, che per essere noti nel mondo intiero non avrebbero richiesto molti schiarimenti per dimostrare la difficoltà, superata dall'apparecchio, di riprodurli in una dimensione abbastanza grande, considerata la distanza tra il punto possibile di ordinario appostamento di un apparecchio fotografico e la loro ubicazione.

Ad ogni buon conto ci siamo portati al posto più vicino, ottenendo dalla squisita cortesia del comm. Baldini, Direttore del Palazzo Reale, di collocare la nostra macchina a cavalletto 13×18 sul balcone del primo piano, rimpetto all'angolo nord-ovest del Palazzo Ducale verso la Porta della Carta. Pei colori del soggetto, abbiamo stimato superfluo l'uso di lastre ortocromatiche e dello schermo giallo; e ci siam serviti di lastre ordinarie Cappelli extra-rapide, che nella nostra esperienza ci risultarono sempre superiori ad ogni altra fabbricazione. Mercè le chiare istruzioni contenute nel catalogo dell'Istituto Ottico Meccanico F. Koristka di Milano sull'uso del *teleobbiettivo sistema Negri* (l'egregio avv. Francesco Negri distinto dilettante fotografo di Casale Monferrato), e benchè peritosi pei dubbi che accompagnano un esperimento nuovo, siamo riusciti egualmente alla prima. Ciò non diciamo per l'ingenuità di farcene un vanto, ma per rassicurare i cultori di arte fotografica, i quali non si sentono di affrontare le difficoltà dell'uso di questo nuovo apparecchio, che seguendo attentamente le istruzioni del fabbricante, la cosa è semplice quanto mai. Il teleobbiettivo ha la forma, il volume, lo sviluppo quasi identici ad un canocchiale monocolo, generalmente chiamato canocchiale Napoleone o Bonaparte.

Il teleobbiettivo — riassumiamo dalla descrizione del Koristka — si compone di un tubo in ottone portante ad una estremità l'obbiettivo positivo ed all'altra il sistema negativo avvitato su un tubo, il quale scorre a dolce sfregamento in una guaina. Questa, alla sua volta, è avvitata ad altro tubo che scorre dolcemente entro un terzo, con movimento comandato da un pignone. Mediante la filettatura, il teleobbiettivo si avvita all'assicella della camera fotografica come un ordinario obbiettivo. Il sistema negativo si può cambiare, e prendendo un sistema consimile ma di distanza focale più lunga o più corta, si possono evidentemente avere ingrandimenti dell'immagine minori o maggiori.

A seconda del sistema negativo che si adopera, il tubo scorrevole su cui è avvitato va estratto ad uno dei tratti marcati col numero corrispondente al sistema negativo. Usandosi i sistemi negativi 40 m/m o 60 m/m, nella parte centrale interna vanno applicati i diaframmi numerati 40 o 60, che vengono uniti all'istrumento, e i vetri colorati giallo o verde, quando si impiegano lastre ortocromatiche.

La messa a fuoco si fa spostando mediante un bottone il sistema di tubi, con che si allontana o si avvicina il sistema negativo al positivo. È bene operare sempre con una camera aperta a cm. 45 (distanza fra la lastra smerigliata e l'assicella alla quale è avvitato il teleobbiettivo), potendosi ancora comodamente a tale distanza osservare la lastra smerigliata coperti dal panno nero, mentre colla mano destra si arriva a muovere il bottone. A tale tiraggo di camera di cm. 45 si ha la lastra 18×24 perfettamente coperta.

Con questo teleobbiettivo un buon operatore può ottenere delle fotografie tali che per nettezza di immagine, estensione di campo, profondità di fuoco, non differiscono dalle fotografie che direttamente si otterrebbero con un obbiettivo ordinario, portato ad una distanza dal soggetto che sia la 10ª o la 12ª parte della distanza alla quale si è tenuto il teleobbiettivo facendo la posa.

L'esperimento nostro è a sistema negativo di 60 mm., col diaframma corrispondente; posa 15". Sviluppata la lastra nello stabilimento Visentini — vero modello del genere, i cui faticosi gradini son presto dimenticati per la comodità esemplare delle camere scure spaziosissime, pei numerosi articoli di cui è provvisto e pei minuti particolari rispondenti alle più ricercate esigenze dell'arte; ed ove dovrebbero accorrere tutti i dilettanti di Venezia e i *touristes* di passaggio — abbiamo pensato che

qualche secondo meno di posa avrebbe giovato alla brillantezza della negativa. Ma ci corse subito alla mente che il meglio è nemico del bene e che una seconda prova avrebbe avuta poca probabilità di esito migliore per il vento impetuoso di quel giorno e per l'incostanza della luce, causa incessanti minacce di temporale.

Siamo quindi lieti di presentare il nostro saggio, che non ha perso di chiarezza e di rilievo col processo di riproduzione della zincotipia, e speriamo di aver dimostrato ai numerosi lettori dell'*Emporium*, cultori dell'arte fotografica, che il teleobbiettivo Negri-Koristka oltre che servire alle ricerche di alti e severi studi di geografia e geodesia, civile e militare, dev'essere l'indispensabile complemento del più modesto bagaglio fotografico di un dilettante, geloso di conservare le proprie impressioni artistiche nelle sue escursioni.

S. Moritz Dorf, 25 luglio.

LORENZO BENAPIANI.

MISCELLANEA.

IN BIBLIOTECA.

Angelo De Eisner-Eisenhof — *Lettere inedite di Gaetano Donizetti a diversi e Lettere di Rossini, Scribe, Dumas, Spontini, Adam, Verdi a Gaetano Donizetti*, pubblicate nell'occasione delle feste Centenarie — Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

G. B. Rossi — *Nei paesi dell'Islam* — Rocca S. Casciano, Licino Cappelli, editore.

Non si può leggere senza compiacente sorpresa sopra questo bel volume ricco di oltre 70 nitide zincotipie il nome del luogo ove è stampato, poichè esso farebbe onore alle migliori officine delle grandi città.

Il pubblicista G. B. Rossi riassume cinque anni di vita, attraverso i più varii paesi ove si professa la religione d'Islam — da Tunisi, la bianca città mediterranea, a Sanaa, l'antica, ricca e popolosa capitale dell'Arabia Felice.

Il libro è scritto senza pretese, ma brillantemente, con naturalezza e brio, come *improntando al vero* e si fa leggere assai volentieri.

Neera — *Teresa*, romanzo con disegni di G. Buffa, L. Conconi e G. Mentessi — Milano, Casa Editrice Galli, 1897.

Di questo libro della illustre scrittrice lombarda, di cui grandeggia la fama ogni giorno più, non è più da parlare.

Dei disegni che illustrano la presente 5.ª edizione poco possiamo dire perchè crediamo che la riproduzione e la stampa li abbia di molto traditi. Certo qua e là vi sono ottimi pezzi, ma nel complesso sono troppo slavati, sbiaditi e senza carattere, così che potrebbero adattarsi a qualunque altro racconto. Quando la illustrazione voglia assurgere ad opera d'arte — ed i nomi dei chiarissimi artisti farebbero supporre che qui si sia voluta fare — deve non solo essere personale nella tecnica, ma compenetrarsi così nel racconto che i personaggi della scrittura prendano corpo e plasticità nelle figurazioni dell'artista, in modo che non sia più tardi possibile altrimenti ricordare quei personaggi che attraverso la interpretazione dell'illustratore. Così alcuni dei personaggi di Balzac vivono intieri nei disegni di Meissonnier — così Menzel ha plasmato i personaggi del ciclo di Federico il Grande — così Abbay, Swain, Richet, Leigthon, Millais, Rossetti, hanno via via creato la serie dei personaggi tipici della Poesia e della Novella inglese ed americana.

Fridtjof Nansen — *Fra i ghiacci e le tenebre* — Roma, Voghera editore.

Quest'opera importantissima è la completa relazione del viaggio di esplorazione al Polo Nord, compiuta dal capitano Fridtjof Nansen a bordo del *Fram*.

L'edizione del Voghera nulla ha da invidiare alle splendide edizioni norvegese, inglese e tedesca; la traduzione, dovuta al prof. Cesare Norsa, della Scuola superiore di commercio di Genova, è stata fatta integralmente sull'originale norvegese.

Pietro Barbera — *Ricordi tipografici di un viaggio agli Stati Uniti* — Firenze, Landi, 1897.

In questo elegantissimo volumetto, ristampa di articoli già altrove pubblicati, l'intelligentissimo editore fiorentino ha raccolto una serie di notizie sull'ordinamento ed il materiale delle stamperie americane, fra le quali interessantissime sono quelle che riguardano la celebre Rivista mensile illustrata *The Century*.

Cesare Augusto Levi — *La Visione degli Angeli* — Milano, Casa Editrice Galli, 1897.

Seraf. Rocco — *Anima in solitudine* — Editori Roux Frassati e C., Torino.

Giulio Cristiani — *L'ultima ora del Socialismo*, la psicologia sociale e l'avvenire della Società — Pavia, Tipografia e Legatoria Cooperativa, 1897.

Luigi Capuana — *La Sfinge* — Milano, Ditta Editrice Brigola di E. Brigola e G. Marco, 1897.

Fausto Squillaci — *Zola e Nordau*, appunti critici ed anticritici sulla teoria della degenerazione nella letteratura — Napoli, edizione del periodico *Fortunio*.

Tullio Ortolani — *Canti della bontà*, saggio — Spoleto, Tip. dell'Unione — L'A. vorrebbe essere un seguace, un imitatore del Pascoli; ma rimane a molta distanza dal maestro.

Guglielmo Paternò Castello e **Carlo Gagliani** — *Nell'ottavo centenario del primo Parlamento Siciliano* — Catania, N. Giannotta.

Teresah — *Il Campo delle ortiche* — Milano, Casa Brigola di G. Marco — Sono ancora versi.

Lucy Burlamacchi — *Toute une moisson de pensées de femmes* — Florence, G. Barbera — E' una raccolta di pensieri della Sand, della Regina Maria Lekzinska, Signora De Sévigné, Carmen Sylva, Cristina di Svezia, Signora De Genlis, Ninon de Lenclos, Signora di Staël, Principessa Cantacuzeno-Altieri, Luisa Colet, Signora De Necker, Madama Roland, Ermelina Raymond, la Pompadour, Signora di Motteville, Maria Antonietta, Giulietta Lamber, Signora di Montpensier, la Du Deffand, Signora di Saman, Lady Morgan, Santa Teresa, Signora di Blanchecotte, Principessa Ghika, ecc.

Fedele Romani — *L'amore e il suo regno* nei provverbi abruzzesi — Firenze, R. Paggi.

G. B. Ballesio — *Fraseologia italiana* — Firenze, R. Bemporad e Figlio — E' uscita una prima dispensa di saggio.

Ernesto Berter — *Ricerche sulle pitture e sui pittori del Pinerolese* dal secolo XIV alla prima metà del XVI. — Pinerolo, Tipografia Sociale.

Vincenzo Mellusi — *La madre del delinquente* — Roma, Ermanno Loescher e C. — Il volume acquista autorità dal che l'A. è professore dell'Istituto amer. di Studi Superiori e da una prefazione di Cesare Lombroso, che lo raccomanda.

Adolfo Rossi — *Alla guerra greco-turca* — Aprile-Maggio 1897, impressioni ed istantanee di un corrispondente — Firenze, R. Bemporad e Figlio — L'A. s'è acquistata una meritata autorità per la misura che ha sempre saputo mettere nei resoconti delle sue impressioni. Il volume è anche interessante per le molte illustrazioni che lo arricchiscono.

Neera — *Addio!* — Firenze, R. Paggi. — Il nome carissimo della egregia A. è già, per sè stesso, la migliore delle raccomandazioni. Si aggiunga che questo suo racconto è giunto alla sua ottava edizione.

Ch. de St-Cyr — *Les frissons* — Paris, Chamuel. — È una raccolta di versi che appartengono al genere decadente.

Vincenzo Grossi — *Nel paese delle Amazzoni* — Roma, Unione cooperativa editrice. — È un libro serio più istruttivo che dilettoso, più statistico che descrittivo.

Antonio Puppo — *Il libro dei carmi* — Firenze, R. Paggi. — Se non carmi tutti, chè parecchi non sono che versi, i versi del Puppo hanno il pregio di essere ben fatti, caldi, armoniosi e d'ispirarsi pressochè tutti a soggetti patriottici e civili.

UN NUOVO CARTELLONE DI MUCHA

Di questo geniale artista Boemo che tiene a Parigi il campo nell'arte degli affissi illustrati e di cui l'*Emporium* ha pubblicato già alcuni disegni [1] ci riserviamo parlare più tardi esaminandone l'opera squisita. Frattanto pubblichiamo per cortese dono del sig. Cassan di Tolosa una riproduzione del bellissimo suo affisso ultimo, sicuri di far cosa gradita a quelli dei nostri lettori che più si interessano a questo genere di manifestazione artistica.

Reduction de l'Affiche de Mucha (trait
Pour l'Imprimerie CASSAN FILS, Toulouse
SIX COULEURS
Grandeur de l'Affiche 72 × 170

[1] V. *Emporium*, vol. IV, pag. 385 e vol. V, pag. 76 e 78.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO. TESTA PAOLO, Gerente responsabile.

VOL. VI N. 33

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE
ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

SETTEMBRE 1897

DIREZIONE
ED AMMINISTRAZIONE
IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

FERNET GALIZIOLI AL CATRAME

GALIZIOLI ERNESTO, Via Fieno 6

CON

DISTILLERIA in Viale Porta Lodovica, N. 5 (Case proprie)

MILANO

Gradevole, amaro, tonico, ricostituente, febbrifugo, vermifugo, anticolerico.

Rimedio contro le malattie Bronco-polmonari; pei Bambini sofferenti di vermi e pei Cantanti ed Oratori colti da raucedine. Esso rende inoltre più forte e più chiara lo voce. — Centinaia di Certificati medici ne attestano la grande efficacia.

Premiato nel 1896 con medaglia d'oro alla Esposizione internazionale di Innsbruck e recentemente a quella di Nizza (Francia) nel 1897 pure con medaglia d'oro. — **GRATIS** se ne spedisce una bottiglietta d'assaggio a chiunque ne fa domanda alla Ditta con Cartolina Vaglia da Centesimi **50**.

Trovasi vendibile nei Caffè, Drogherie, Bottiglierie, Farmacie, ecc. ecc.

SPECIALITA' DELLA CASA:

ELISIR AMBROSIANO: Liquore efficacissimo, digestivo preparato a base di Thè e di Caffè.

AMARO COGNAC CORROBORANTE ***

COGNAC FINE CHAMPAGNE ***

L'Albergo il più sontuoso e moderno di Venezia

GRAND HOTEL

GRAND HOTEL

350 stanze sul Canal Grande

SPATZ & PIANTA, Proprietari — Diretto da PIANTA & MERLI.

MAGLIERIE IGIENICHE

UNICA FABBRICA

ITALIANA

PREMIATA

A

PALERMO

GENOVA

MILANO

ROMA

Si raccomanda lavare le maglierie con il SAPONE speciale che si vende dalla **Casa Hérion** a Lire UNA al Chil. — Porto a carico del Committente.

" Lanas aequalis ponderis
" cum veste pura et contexta
" plus aquae trahere.... „

IPPOCRATE.

PIAZZETTA S. MARCO
RIPRODOTTA CON LE LANE DELLA FABBRICA MAGLIERIE IGIENICHE
HÉRION DI VENEZIA
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MEDICINA ED *Igiene*
ROMA - MARZO - APRILE 1894
(*Premiata con l'unica Medaglia d'argento*)

G. C. HERION

GIUDECCA - VENEZIA

Merce franco Venezia - Pagamento anticipato o contro assegno.

Magnesia POLLI

Guarisce la stitichezza, disturbi gastrici, le infiammazioni intestinali, le acidità dello stomaco ecc. ecc.

Non ha alcun sapore; è attivissima sotto piccolo volume. E' il purgante più raccomandabile alle persone deboli, ai bambini, alle gestanti.

Lire DUE il flacone. Per posta C. 30 in più.

Preparazione speciale della Farmacia **Polli** *in* Milano, *al Carobbio, Angolo Via Stampa.*

ARTE ITALIANA

DECORATIVA ed INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

Pubblicato sotto l'alto patrocinio del Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio e diretto da CAMILLO BOITO

E il più splendido giornale d'Arte che si pubblichi in Italia

Un fascicolo al mese in foglio massimo. — Ogni fascicolo contiene: Una cromolitografia - Cinque Eliotipie - Quattro a sei tavole di Dettagli in formato quadruplo - Otto pagine di testo con figure intercalate.

Per un anno: L. **40** nel Regno; L. **46** per l'Estero. Un fascicolo separato L. **5**.

Le associazioni si ricevono presso ULRICO HOEPLI, Milano

Disponibili poche copie delle prime annate. Ogni annata riunita in eleg. cartella L. 40

EBURNEA

Preparata coi sedimenti alcalini dell'Acqua di Nocera-Umbra, l'EBURNEA non è che la trasformazione di un prodotto già noto e largamente in uso nell'Italia Centrale, fin dai secoli scorsi, sotto il nome di *Terra di Nocera*. Coll'**Eburnea** un nuovo elemento igienico entra a far parte dei numerosi preparati per la toeletta; ed affinchè tutte le preziose qualità degli accennati sedimenti che ne costituiscono la base siano opportunamente utilizzate venne adattata a tre diversi usi:

DENTIFRICIO: polvere o crema (*in elegantissima scatola imitazione argento antico di stile Pompadour*) toglie il tartaro dai denti rendendoli puliti e levigati senza punto intaccare lo smalto; li preserva dalla carie, rinfresca la bocca e purifica l'alito. Vendesi anche in *pacchetti* di 50 grammi per chi desidera di rinnovare il contenuto della scatola.

POLVERE per bagni e per toilette — soavemente profumata — (*in elegante scatola di legno bianco*) produce disciolta nell'acqua, una singolare morbidezza della pelle che mantiene freschissima, ne ripristina il colorito, mentre ne ripulisce le pliche, ed i pori favorendo così lo scambio materiale.

CIPRIA — inodora ed antisettica — (*in scatola di latta a colori*) fa scomparire in breve tempo le macchie rosse della pelle, e si raccomanda specialmente per la cura dell'intertrigine, quelle screpolature della pelle tanto frequenti nei bambini.

Stabilimento F. BISLERI & C. - Milano

Vendesi presso i principali Negozi di Profumerie e Specialità igieniche per la Toletta.

VOLUME VI
Num. 33

EMPORIUM

BERGAMO
Settembre 1897

CONTIENE:

FRANCESCO JERACE — MONUMENTO A GAETANO DONIZETTI IN BERGAMO (26 S...

EMPORIUM

Vol. VI. SETTEMBRE 1897 N. 33

ARTISTI CONTEMPORANEI: FRANCESCO JERACE.

OPERA d'arte ed artefice hanno l'intima colleganza che unisce i genitori alla prole: ammirando l'una, si assurge all'altro e se ne intuisce comprensivamente la peculiare genialità. Ond'è che la solenne inaugurazione fattasi il 26 corrente del monumento, che la città di Bergamo ha consacrato alla memoria di Gaetano Donizetti, induce naturalmente a parlare del suo chiaro autore: lo scultore Francesco Jerace.

Nato nel 1854 a Polistena, in quella Calabria Ulteriore Prima, sorrisa da tanta soavità di cielo e di mare e da tanto profumo di aranceti in fiore, ov'è frequente la radiosa visione della Fata Morgana; dopo aver trascorso i primi anni in patria sotto la scorta dell'avolo materno Francesco Moroni, si rese giovinetto a Napoli, dove compiè i propri studi presso quell'Accademia di Belle Arti e non tardò ad emergere e farsi notare per la singolarità dello ingegno. Esordì nel 1870, esponendo alla Promotrice una *Nidia cieca*, soggetto pompeiano ispirato al noto romanzo del Bulwer, che gli procacciò subito lode e incoraggiamento. Nel 1877, presentò alla mostra mondiale di Parigi un *guappitiello*, tipo veristico del biricchino napoletano, ed una *Eva e Lucifero*, soggetto byroniano, che, per lo stesso suo ardimento, sollevò molte discussioni. Acuitosi frattanto, con la frequentazione della scuola di Francesco De Sanctis e la famigliare dimestichezza coi più ragguardevoli artisti; poggiò ad altezza maggiore, producendo *Victa* e *Germanico*.

Francesco Jerace.

***

È quest'ultimo un forte gruppo di tre legionarî romani, aventi ai loro piedi le spoglie opime dei vinti, l'uno dei quali, un buccinatore, fa echeggiare il suono della vittoria, mentre l'altro agita al vento il vendicato vessillo e il terzo incide su un masso il nome delle vinte nazioni comin-

ciando da quello della *Germania*. Tale gruppo conseguì il grande premio alla esposizione di Torino del 1880.

Victa è un busto di stupenda bellezza, nel quale a una grandiosità michelangiolesca di linee si commesce una delicata morbidezza, che fa delle braccia. È una delle Regine denudata dal carnefice, è una nobile Polonia vinta, ma non doma, dal Cosacco. Chi guarda ammira la nudità bellissima, ma sente la impressione di quell'alto dolore e si china riverente innanzi alla imponente alterezza di quello sguardo. „

F. Jerace — *Victa* (1880).

pensare alla Venere di Milo. Il Salazar ne dice:

“ Nell' espressione del volto c' è pensiero profondo e sdegnoso, c' è dolore e disprezzo, c' è eroismo e dignità. E questa parte psichica dell'opera non è menomata, ma, per forza di contrasto, per sentimento di simpatia che si rende padrone dell'osservatore, si fonde in un tutto solo con la parte più realisticamente umana, femminilmente voluttuosa del collo, del seno,

***

Nè il Jerace s' è lasciato vincere da quella boriosità tanto dannosa alla nostra vita artistica, per cui molti tra gli artefici migliori, sognanti sempre il capolavoro, disdegnano scendere dal loro tripode, per dar mano ad opere più modeste. Egli, invece, che ha pure il pregio grande della versatilità, si è occupato anche d'arte industriale, conducendo, in ogni minimo loro

particolare, la grande scala del palazzo Sirignano e il camino di casa Meuricoffre.

Nel 1895, alla esposizione di Venezia, egli presentò la sua *Anacreontica*, che fu acquistata dal principe Enrico di Borbone, conte di Bardi. E una graziosa statuetta, che sta a cavaliere tra la grande arte e l'arte puramente ornamentizia ed ha un pochino del soprammobile, ma va pur sempre ricca di mirabili pregi, se non pel concetto, per la gastigatezza della forma e la flessuosità della movenza.

Una grande severità si ammira invece nel suo *Vittorio Emanuele* e nel suo *Beethoven*.

Bellissima è la statua del Re soldato, del Padre della patria, che, insieme a quelle de' sovrani stranieri già dominatori delle due Sicilie, figura sulla facciata del palazzo reale di Napoli. Solamente anch'essa, al pari di quell'altre, stride, nel suo biancore, con la severa vetustà di un palazzo costrutto nel 1602 da Domenico Fontana e sembra angustiata entro la breve cerchia della sua nicchia.

F. Jerace — Busto.

Luigi Beethoven, il formidabile sinfonista tedesco, che il Jerace ha incarico ora di tradurre pel Regio Conservatorio di Napoli, gli ha suggerito una delle sue più possenti ispirazioni. La rude e ispirata figura del grande musicista di Bonn emerge di sopra la roccia appiè della

F. Jerace — *Arianna* (1883).

quale s'agita il mare immenso. Egli protende la sua rigida faccia dall'ampia fronte pensosa, guatando lontan lontano al di là de' più sconfinati orizzonti e come ascoltando le arcane armonie dei flutti e dei frangenti. Ha del Nettuno, che pronunci il suo *Quos ego*, un Nettuno dominatore, non degli equorei sussulti, ma de' suoni varî e misteriosi, che si sprigionano da quegl'imi recessi. Ed è impressionante così, che il sentimento intimo dell'arduo sacerdote di Euterpe penetra, con rara potenza suggestiva, nell'animo dell'osservatore.

Improntati a soave mestizia sono i monumenti funebri del Jerace, da quello campeggiante nel cimitero inglese di Napoli, sacro alla memoria di Mary Somerville, la celebre astronoma, e da lui eseguito diciottenne appena per intromissione di quell'angelo benefico che è Teresa Filangieri, duchessa Ravaschieri, ai bassorilievi figuranti la resurrezione di Lazzaro e la Carità, che fregiano quello di Oscar Meuricoffre, a quello del Principe Colonna di Stigliano. In questo, è meraviglioso l'angelo ad ali spiegate, che sembra librarsi a volo ed essere trattenuto a stento sulla terra, tanto la sua essenza appare celeste.

Altro monumento del Jerace di straordinaria arditezza e sovrammodo impressionante è quello del Pietro Micca calabrese, il prete Antonio Toscani di Corigliano, nell'atto che, all'avvicinarsi dell'orde borboniche del Cardinal Ruffo e di Michele Pezza (Frà Diavolo), appicca il fuoco alle polveri del forte di Vigliena. Nel contemplare quella statua pervade un senso di ammirazione insieme e di pena, perchè, nella curvatura dello eroe inginocchiato, proteso in avanti, col braccio sinistro schermo allo sguardo, che si spinge lontano nella ricerca ansiosa del

F. Jerace — *Arianna* (1883).

nimico, già freme la morte, cui egli volontario si danna.

* * *

L' *A Vigliena* figurò alla esposizione di Palermo, insieme al busto di *Carmosina*, la ispiratrice di Jacopo Sannazzaro, altro busto delizioso che conseguì la medaglia d'oro. Alla *Carmosina* fa, in qualche guisa, riscontro l'*Arianna*. D'uno dei busti di donna condotto dal Jerace sino dalla sua giovinezza, il rimpianto Rocco de' Zerbi ebbe a scrivere: " I capelli, divisi da un lato, sono increspati e capricciosi come quelli di Lucrezia Borgia. La fronte è breve, quale piaceva ai poeti latini: grandi occhi, nè arcaicamente freddi, nè atticamente profondi; aperte e decise le narici; forte e rotondo il mento; forte la gola sette volte ricinta da lunghissimo filo di perle; respiranti frescamente e serenamente le gote e tumido il labbro che è la nota principale, la nota dominante intorno a cui tutto il resto, capelli, occhi, fronte, mento, gote, gola, tutto è ornamento, cornice, aureola. Non è magra, nè troppo forte, è robusta, possente. Lo aspetto del viso è intelligente; ma ciò che parla da quelle forme è principalmente la fermezza, la risoluzione, l'invincibilità fisica. Non affascina, ma attrae; dopo che vi ha attratto, vi abbatte, ma se vuole respingervi ne ha sempre la forza; lo può senza fatica. Pensai a Minerva Athenea, una delle tre dee che sfuggono, eccezioni terribili, alla comune legge onde gli uomini e gli iddii sono soggetti allo imperio di Venere Afrodite: Minerva, Artemisia e Vesta; la sapienza, la natura selvaggia e la devozione ai domestici lari. Minerva, anima virile, forza cosciente, che sapendo governare sè stessa, governa il mondo che le sta d'intorno; fronte corretta come Fidia l'ha umanizzata, naso diritto e fino, mento forte, occhi grandi e tranquilli. Ma la terribile senti-

F. JERACE — *TRIONFO DI GERMANICO* (1880).

F. JERACE — *ANACREONTICA* (1895).

nella dell'Acropoli avea severa la linea delle labbra e meno rotonde le gote: in questa invece il labbro è una sfida e la guancia un invito: non v'è divieto, nè traccia di spasimo „.

***

Là, nella verde valle della Fiumarella, con a sfondo l'azzurro profondo dell'Jonio, nella villa Margherita di Catanzaro, sorse per mano del valente scultore, il monumento di Francesco Fiorentino, l'insigne filosofo. Un largo gradino rettangolare in granito ne costituisce la base, sulla quale, a guisa di *subsellium*, sono i dieci posti, che gli antichi assegnavano ai savi, con incisi sulla spalliera i nomi di Pitagora, Archita, Timeo, Telesio, Campanella, Galluppi, De Grazia. Ai canti, quattro dadi pure di granito. Dal *subsellium*, nasce un obelisco con tre gradini al sommo, che servono di zoccolo al maestoso busto del Fiorentino, in marmo di Carrara. Sulla fronte anteriore dell'obelisco è scolpita una sfinge, simbolo della filosofia, sull'altre tre facce, i nomi di Bruno, Vico e Pomponazzi.

F. Jerace — Scala del Palazzo Sirignano.

Del busto così parla il Foderaro: " Dal nudo del petto e delle spalle, vigorosa emerge la maschia figura del nostro Fiorentino, nello stato più florido della sua vita. La testa, per larghezza di modellazione e nobiltà di espressione, ha tutto il sapore della classica scultura, la quale caratterizza il gran secolo di Pericle che il Winckelmann chiama: secolo della bellezza e della calma. Dal suo naturale movimento verso il cielo, questo busto spira quel sentimento di serena contemplazione propria delle anime elette e di chi ha coscienza del proprio valore; dagli occhi alquanto socchiusi, par che cogiti ancora nell' " infinito cosciente. „

***

Ebbi la sorte lo scorso novembre di salire il ridente poggio del rione Amedeo, nel quale Francesco Jerace ha la sua casa, il suo studio, il suo nido d'arte: nido poetico e fascinante, dove, tra il verde delle piante tropicali, sboccia il candore de' marmi vivificati dallo scalpello. Là ammirai altre cose bellissime: il busto del principe Filangieri, un medaglione col ritratto della duchessa Ravaschieri; la vezzosa figurina che, fusa in bronzo, ha poi trionfato nell'attuale esposizione di Venezia, i primi studi per la Vittoria Colonna, ond'egli arricchirà il romano castello di Marino, e pel busto di Paolo Ferrari.

Poscia, e mentre terminava il monumento a Gaetano Donizetti, finì un meraviglioso bassorilievo del *Redentore* offerto dalle associazioni cattoliche di Napoli a quel nuovo arcivescovo monsignor Sarnelli.

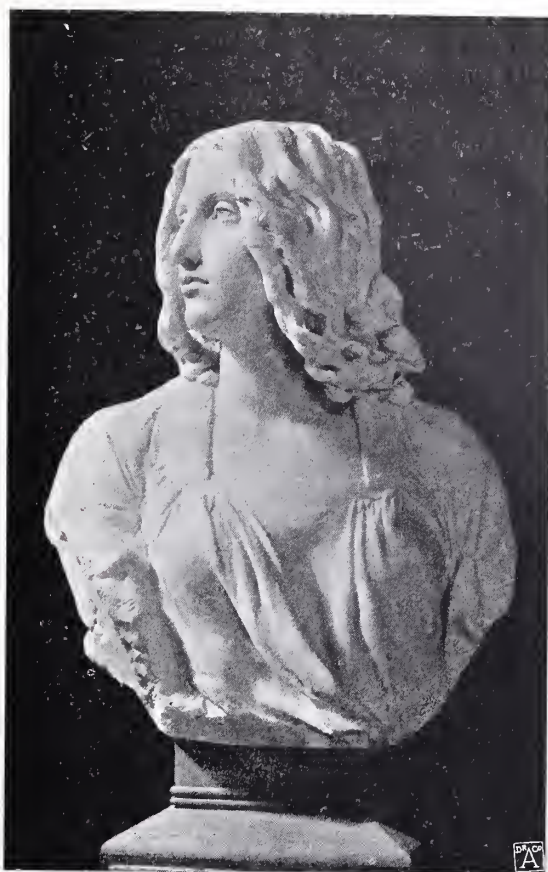
***

Da tutto questo assieme scaturisce la forma d'arte del maestro calabrese, forma quanto mai si può dire geniale, misto equilibrato ed omogeneo di classicismo e di modernità, che marita il culto della venustà plastica ad una manifestazione vibrante di pensiero. " Egli è un artista moderno, ha scritto il Pometti, nel significato più largo e più geniale della parola. Dotato di vasta cultura storica e letteraria, studiosissimo di ogni manifestazione intellettuale del pensiero antico e contemporaneo, egli educò il suo spirito a comprendere ed assimilare quanto di più sinceramente ed artisticamente bello ci ha tramandato l'antichità, e quanto la natura svolge con perenne costanza a chi sa scrutarne le divine bellezze. Il fondo della sua cultura è eminentemente classico; la sua produzione ha l'impronta dell'arte gloriosa degli antichi, ma quanta soavità d'espressione egli infonde nelle opere sue! Quanto di più squisito l'anima moderna pensa ed esprime, quanto di più delizioso, di più trascendentale, di più sensibile la coscienza

F. Jerace — Scala del Palazzo Sirignano.

F. Jerace — *Fiorita* — Museo Filangieri.

presente agita e produce, si trova riflesso nelle opere dell'artista calabrese. Il classicismo presta l'armonia delle linee, la larghezza delle concezioni, la venustà delle forme; la modernità svolge tutti i tesori d'osservazioni psichiche entrate a far parte del patrimonio artistico. E dalla contemperanza dell'antico al moderno, dalla fusione del pensiero classico col tecnicismo nuovo, ne viene tale impronta di originalità ardita e gagliarda, severa e fascinatrice, che, a rimirare le opere del Jerace, si sente di trovarsi al cospetto di un'anima, che accoppia mirabilmente i pregi più salienti dell'arte passata e della presente. „

E questo si sente appunto dinanzi allo splendido monumento di Gaetano Donizetti. In che consiste è già noto. Una greca esedra, in marmo di Serravezza, pari a quella delle Muse, che venne esumata a Pompei, posa su un immenso dado di granito a triplice gradinata, avente ai quattro canti altrettante are fregiate da festoni e bucrani, e, davanti, un grande scaleo. Sul seggio semicircolare della esedra, a sinistra, sta assiso il grande maestro, con un foglio di musica, appoggiato della mano al ginocchio sinistro, mentre nell'altra mano penzola tiene la penna. A destra, verso il mezzo, come levatasi allora dal seggio stesso, sta eretta Melopea, la mistica Egeria de' suoi canti, la quale, tentando la cetra, lo ispira. Ed egli, vivo e palpitante, nelle linee, nella posa, nella espressione quasi patetica del volto, sembra assorbire soavemente l'onda delle melodie dolcissime, che scaturisce da quella cetra, ed essere in sul punto di fissarle sopra quel foglio, per tramandarle calde e vibranti a beatitudine delle genti ammirate. Egli, il mae-

F. Jerace — *Carmosina* (1880).

stro, scomparso non è mezzo secolo dalla scena del mondo risonante della sua gloria, è, per così dire, il tempo nostro, e reca genuino e securo il suggello della modernità. Melopea, invece, nudo il seno e le spalle, drappeggiata nella greca veste, richiama il tempo antico, l'Ellade, madre dell'arte. Ad onta di ciò, le due figure s'accordano in un tutto armonico, e realtà e simbolo si fondono bellamente senza contrasto. Nel simbolo, quella statua di donna bellissima è plasmata alla perfezione: non ha l'aspetto matronale e giunonico, che s'addirebbe alla Musa dello immortale cantore del *Mosè*, di *Semiramide* e di *Guglielmo Tell;* non le tenuità quasi evanescenti e il patetismo lacrimoso di quella del Bellini; nemmanco l'alterezza cavalleresca di quella del Verdi; ma lo schietto carattere romantico della Musa di Gaetano Donizetti.

Il monumento maestoso, che ha più di undici metri di larghezza alla base, mentre le statue, di purissimo marmo di Carrara, ne misurano tre d'altezza, sembra emergere, per via di uno zoccolo in muratura, da un bizzarro laghetto conterminato da frammenti di roccia, nel quale si rispecchia, e campeggia col suo biancore sul verde cupo delle piante, che gli stan dietro. Esso, com'ebbe felicemente a dire il conte Gianforte Suardi, presidente del rispettivo comitato, al momento solenne dell'inaugurazione, s'innalza tra il palazzo del Comune, santuario delle avite tradizioni, e il Teatro, dove il maestro assistette a' suoi trionfi e che oggi da lui s'intitola; con di fronte il panorama della città antica, dov'egli vide la luce e dove, per sempre, la luce gli si spense. Ed in quel mezzo produce allo sguardo un gradevole e potente effetto, che, la sera, quando lo irradiano

le proiezioni della luce elettrica, assume qualche cosa di fantastico e come di sogno.

Si direbbe che dall'armonia simpatica e dolce

F. Jerace — Statua di Gaetano Donizetti nel monumento.

di quei marmi si sprigionino leni le ispirate melodie del cantore di *Lucia* e della *Favorita*.

Non sono mancate e non mancano peraltro le censure. Una di esse, che risale sino al momento, in cui fu chiuso il concorso e scelto il bozzetto del Jerace e tuttavia si ripete, è quella della mancanza di novità nel concetto, che vuolsi semplicemente trasportato dalla tela sul marmo, alludendo al dipinto la *Poesia* di Lorenzo Alma-Tadema. Ma, a due forti ragioni, tale censura non sta. Innanzi tutto, si può dire che, essendo l'esedra, ossia: il pubblico seggio, a maniera di cattedra, posta ne' portici e negli

atrii, su cui disputavano retori, filosofi e poeti, una parte effettiva degli antichi edifici ellenici; non mai si potrebbe accusare di plagio lo scultore che se ne fosse servito dopo un pittore, dappoichè amendue l'avrebbero tolta al vero.

F. Jerace — Vittorio Emanuele — Palazzo Reale di Napoli.

Ma, in secondo luogo, c'è a notare che il Jerace fu veramente il primo a vagheggiarne il concetto.

Nell'anima sua di artista eletto, vibrano indubbiamente per discendenza atavistica le corde stesse, per le quali andò famoso un suo antenato, quel Michelangiolo Jerace di Polistena, nato il 4 agosto 1693, l'adolescente sonatore di campane, che, datosi alle discipline musicali, destò tanta ammirazione, non soltanto a Napoli, ma in Inghilterra ed in Francia. Egli, infatti, Francesco, ha dimostrato finora una predilezione accentuatissima pei soggetti musicali e, prima del Donizetti e prima ancora del Beethoven, sino dal 1881, s'era proposto di tradurre in marmo Vincenzo Bellini e, come ne fa documento l'*Album* pubblicato a Napoli in quell'occasione, aveva appunto ideato di collocarlo sopra un'esedra con accanto la sua Musa.

In proposito, io posseggo il seguente biglietto:

Chiar.mo Comm. prof. Francesco Jerace.

Se l'egregio artista signor Jerace accettasse di favorire Domenica 3 dicembre alle 12 nel Palazzo Tarsia, ultimo piano, troverebbe, aspettandolo, per ultimare il contratto *Monumento Bellini*, i suoi amici

27 Novembre 1882.

Luigi Landolfi — Florimo.

E, a quell'epoca, non era ancora apparso il dipinto del celebre pittore anglo-olandese.

*
* *

Altro appunto è quello che il monumento, visto da tergo, rende immagine di persone immerse in una grande vasca da bagno: appunto che, a mio senso, manca d'ogni valore. Data innanzi tutto l'esedra, i due personaggi, visti pure da tergo, figurano niente più niente meno che l'uno seduto e l'altro ritto su di una esedra.

F. Jerace — Satiro dello scalone del Palazzo Sirignano.

Avessimo, per ciò tanto, di fronte il vero, e il vero non potrebbe produrre diverso effetto. Inoltre, codesta pretesa della visione posteriore non è che speciosa meticolosità tratta a mano unicamente nel proposito di censurare. Si fa, per avventura, una uguale ricerca trattandosi, ad esempio, di monumenti e statue entro ancone, o nicchie?

Il monumento Donizetti a Bergamo è perfettamente adeguato al luogo, nel quale fu posto, come

il luogo è stato reso adeguato a riceverlo. È monumento affatto prospettico, che deve esser visto, considerato e, per conseguenza, giudicato di fronte, o, tutt'al più, di fianco. Dietro, le piante, come crescano e infoltiscano, costituiranno la sua verde nicchia e toglieranno lo si avvicini, e, per così dire, si vegga. Inutile, si sarebbe, forse, avvantaggiato di assai, se si fosse fatto a meno di quello zoccolo grezzo, sul quale riposa lo scaleo dell'esedra.

Il monumento stesso riassume e sintetizza l'arte peregrina dello scultore Jerace, degno

F. Jerace — Pel monumento Meuricoffre.

quindi, volerlo esaminare e discutere sotto un punto di vista per cui non è fatto.

Dicasi, piuttosto (e qui esprimo una mia convinzione personale), che il plinto, nel suo complesso, è forse troppo alto, molto più alto di quanto non apparisse dall'originario bozzetto, di maniera che, specialmente la simpatica statua di Melopea, che viene un tantino a scorciare, perde alquanto della sua snellezza. Io la trovai molto più svelta e slanciata quando ne potei ammirare la plastica a Napoli, nello stesso studio dello scultore.

Questo, secondo me, il solo fondato appunto che si possa fare al bel monumento, il quale

compaesano di Learco e Clearco e, specialmente, di quel Pitagora dell'antica *Rhegium Julium*, che additò la via della perfezione nella scultura a Fidia e Policleto. Nelle sue donne, in particolare, il Jerace si rivela figliuolo della Magna Grecia, saturo di pensiero ellenico: nessun altro, cred'io, che, al pari di lui, abbia intero e profondo il sentimento della bellezza femminile.

Ma, per quanto classico nel culto intimo e convinto del bello, egli rimane altresì essenzialmente moderno, per la tanto maggiore spiritualità e la espressione concettiva, che si studia di dare ad ogni opera sua. I più degli

chi, come lui, contava darsi alla grande navigazione — se visita la Mecca e se nutre semplicemente il desiderio del viaggio, e non delle scoperte; poichè l'epoca di queste era allora per sorgere, ma non era ancora sorta.

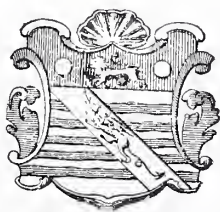
Fu poscia in Ispagna ed in Portogallo, dove pare abbia potuto studiare minutamente il piano di Colombo, per recarsi al Catai navigando verso occidente e dove potè mettere a contributo le sue cognizioni di pilota espertissimo e di cartografo non privo di meriti. Subito dopo deve essersi recato in Inghilterra con la moglie ed i tre figli, poichè nel 1495 lo troviamo già suddito inglese residente a Bristol.

Cristoforo Colombo intanto tornava dal suo primo viaggio, persuaso di aver raggiunto la parte orientale estrema del continente asiatico. L'eco della sua fama s'era sparsa tosto anche in Inghilterra, destando la cupidigia e l'invidia del re Enrico VII, il quale invano mandava Bartolomeo Colombo al fratello Cristoforo, per invitarlo ad entrare a' suoi servigi e ad accettare il suo patronato. Di fronte al rifiuto di Colombo, Giovanni Caboto, già ben conosciuto come ardito e pratico navigatore, propose ad Enrico VII il suo concetto; quello cioè di sconfiggere il suo rivale, il re di Spagna, nell'acquisto di nuovi territori e di raggiungere le coste della Cina e dell'India in tempo minore di quello impiegato da Colombo stesso. Per comprendere questo progetto, bisogna ricordarsi che Giovanni Caboto da anni aveva accettata la teoria della sfericità della terra; che l'idea di un nuovo continente tra le coste occidentali dell'Europa e quelle orientali dell'Asia non era mai venuta a lui, come nemmeno a Colombo; e che egli pensava, giustamente, come, navigando su un parallelo più alto di quello seguito da Colombo, si sarebbe trovato su di una via relativamente più breve, per giungere al Catai.

Stemma della Compagnia "of Merchant Venturers" di Bristol, di cui Caboto era governatore nel 1553.

Per valutare l'importanza vera di una scoperta, fa d'uopo esaminarla non solo ne' suoi effetti, ma anche in relazione all'epoca in cui essa si compie; poichè tanto più grande essa sarà, quanto maggiore il contrasto delle idee dominanti nell'epoca in cui si compie; e tanto minore, quindi, quanto maggiore sarà stato il contributo apportato alla scoperta dalle osservazioni compiute in epoche antecedenti, o dall'aiuto dei contemporanei. Ciò che si dice pel tempo, valga anche pel luogo; e del nostro asserto la prova più evidente sono le scoperte compiute da Cristoforo Colombo e da Giovanni Caboto.

Due tradizioni esistevano contemporaneamente, quando Colombo preparava i piani delle sue scoperte: la pagana e la cattolica. La prima ripeteva le sue origini dagli autori greci e romani, fino da Omero; ed ammetteva, oltre l'Atlantico, un continente fertilissimo, continente che, nelle idee di Colombo, doveva essere l'asiatico, e raggiungibile — data la sfericità della terra — navigando da est ad ovest. Aristotile si avvicinava ancor più alle idee di Colombo, poichè ammetteva esplicitamente che "il mare il quale bagna le coste oltre le colonne d'Ercole, bagna pure le coste dell'India". Strabone stesso, seguendo Eratostene, osserva che, se non lo intercettasse l'Atlantico, potremmo passare dalla Spagna all'India sullo stesso parallelo; e cita Poseidonio, il quale afferma che basterebbe solo un buon vento continuo dall'oriente per raggiungere l'India. Gli autori romani, segnatamente Seneca e Macrobio, hanno seguito pedissequamente i greci.

Questa tradizione aveva sempre occupato le menti dei popoli mediterranei anche durante il Medio Evo, fino alla conquista araba. Quando i Maomettani però furono padroni del Mediterraneo, dall'Arabia alla Spagna ed al Marocco, le avventure in Oriente sostituirono le fantasie sull'Occidente. Le speculazioni arabe erano attirate verso sud e verso est; la Mecca era la calamita più potente ed attiva ed era diventata il centro del mondo. Le radiali del movimento di allora facevano capo, ad oriente, alla Cina, per la Persia e per l'India; ad occidente, a Zanzibar ed a Madagascar. Le fantasie europee erano inoltre riscaldate dai racconti meravigliosi di viaggi e di avventure nei paesi orientali, così che era sogno di tutti gli arditi toccare

Sebastiano Caboto all'età di circa 80 anni -- Da una incisione della *Storia di Bristol* di Seyer (1823). Il quadro originale attribuito a Holbein fu distrutto dal fuoco nel 1845.

quelle coste, addentrarsi in quelle regioni. Ad impedire poi il volgersi della navigazione oltre le colonne d'Ercole, servivano due cause ben positive: la prima, che la parte occidentale del Mediterraneo era tutta infestata da audaci e terribili pirati arabi; la seconda, che gli arabi stessi avevano un terrore profondo dell'Atlantico e minacciavano della perdita dei diritti civili chiunque avesse tentato di navigarlo. Padroni della Spagna e del Marocco, essi potevano imporre, anche colla forza, le loro idee a questo proposito.

Ma col decrescere della potenza araba, la tradizione, che chiameremo ora atlantica, risorgeva; ugualmente poi nella Spagna, ove correva la voce che, all'epoca dell'invasione araba, sette vescovi avessero lasciato le montagne dell'Asturia e si fossero ricoverati -- navigando ad ovest — in una splendida regione. Ed era tanto fondata questa credenza, che alcuni marinai ebbero un giorno l'audacia di presentarsi al principe Enrico il Navigatore, per annunciargli che essi venivano appunto da quel paese benedetto e che i discendenti dei vescovi, colà

un giorno rifugiatisi, erano ansiosi di sapere se i Mori regnassero ancora nel Portogallo.

Ma col risorgere della tradizione pagana, si estendeva la religioso-cattolica, la quale non poteva ammettere nemmeno la probabilità di raggiungere l' oriente, navigando verso occidente, per la semplice ragione che non ammetteva la sfericità della terra. I dottori riguardavano la terra come una superficie affatto piatta, appoggiandosi al testo della Scrittura, che dice: " Tu hai creato gli uomini perchè abitino sulla *faccia* della terra „. Negavano la rotondità di essa, perchè il Salmista dice: " Nelle sue mani stanno tutti gli *angoli* della terra „. Argomentavano poi che " gli uomini collocati ai supposti antipodi, non potevano camminare colla testa all'ingiù; che una nave non poteva far vela, nè cadere la pioggia, ecc. Queste teorie religiose dovevano essere accettate in modo assoluto; l'appoggiarsi all'esperienza, alla ragione, od alla tradizione pagana, ammettere quindi la rotondità della terra e tutte le deduzioni ricavabili da questo principio — era grandissima eresia, colpita inesorabilmente dalla più tremenda delle scomuniche. E poichè nessuno aveva mai potuto smentire col fatto le idee dei dottori della chiesa cattolica, poichè nessuno poteva dire d'essersi recato al Catai passando per l'Atlantico, così maggior forza andava acquistando la tradizione religiosa, anche nella mente di molti studiosi, che avrebbero volentieri dubitato.

Cristoforo Colombo si trovava quindi a lottare contro forze immensamente superiori alle sue, dovendo vincere non solo il misoneismo, comune a tutte le epoche, la coalizione di forti interessi, la riluttanza di questo regnante, o l'avarizia di quello, ma anche la cocciutaggine innalzata a dogma religioso, d'un potere smisurato.

E non potendo opporre a tutto questo il ragionamento scientifico, perchè già condannato *a priori* come eresia, non avendo da contare sull'aiuto di qualche potente, Cristoforo Colombo si trovò ridotto a confidare soltanto nella sua perseveranza, nella sua ammirabile tenacia.

***

Ma Giovanni Caboto si trovava in condizioni ben diverse. A mille miglia più al nord della Spagna, egli trovava una tradizione atlantica, ma rigidamente cristiana, che prendeva le sue origini dal viaggio di San Brandano; là, meno intollerante che non nel mezzogiorno era l'imposizione cattolica. E, quanto al tempo, pochi mesi — vale a dire quanti ne aveva richiesti il primo viaggio di Colombo — erano stati sufficienti a sconvolgere tutto un ordine di idee, che ritenevasi solido, perfetto, indiscutibile.

San Brandano fa vela dall'Irlanda, in cerca del Paradiso terrestre, accompagnato da un gigante a lui devoto; raggiunge, in mezzo all'oceano, un'isola, circondata da scintillanti mura d'oro. Questa scoperta era considerata tanto autentica, che l'isola di San Brandano fu sempre segnata nelle carte geografiche, sino alla fine del secolo decimosesto. Abbiamo inoltre accennato già ai sette vescovi che, attraversato l'Atlantico, si stabilirono in un magnifico paese, fondandovi sette grandi città. Già nel secolo IX alcuni anacoreti erano andati a stabilirsi sulle coste dell'Islanda, ritenendo questa il favoloso regno di Tule. E d'allora in poi, la navigazione oltre quell'isola, in cerca di terre ignote — la Groenlandia e l'America del Nord — aveva dato fama a parecchi eroi delle isole britanniche. A chiunque conosca qualche cosa di storia delle scoperte, non riusciranno nuovi i nomi del Viking Raven Floke, di Ingolfo, di Leif, antesignani dell'esplorazione atlantica; di Gunniborn, che scopre la Groenlandia; di Enrico il Rosso, che la colonizza; di Thorwald, Thorfinn con l'eroina Gudrid, sua moglie, Karlsefne, Helge, Finnboge; dell'eroina Freydis, Rafn.... e di tanti altri, le cui avventure, tramandate dalle canzoni popolari (*saghe*) di generazione in generazione, ci permettono di credere che parecchi degli abitanti delle isole britanniche hanno toccato ed esplorato il continente nord-americano, anche più a sud della Nuova Scozia.

Poteva recar meraviglia in Inghilterra l'audace viaggio di Colombo; infatti Sebastiano Caboto diceva che " tutti alla Corte di Enrico VII affermavano essere opera più divina che umana il navigare verso oriente per la via dell' occidente „ — e ciò dal momento che non era ammessa la sfericità della terra. Ma l'aver scoperto un nuovo paese — fosse questo l'asiatico, od uno nuovissimo — non solo non recava meraviglia alcuna, ma confermava la tra-

dizione, che per secoli erasi conservata intatta; segnava col marchio della assoluta verità i racconti degli audaci esploratori delle terre atlantiche, i quali per secoli eransi ininterrottamente succeduti.

Giovanni Caboto, dunque, concepiva ed esponeva il suo progetto in un tempo in cui era già avvenuta l'effettuazione d'un progetto simile; in un paese già disposto e provato alle avventure dell'Atlantico; senza una minaccia nè materiale, nè spirituale. Non basta: mentre Colombo aveva dovuto vincere anche la riluttanza dei sovrani di Spagna, il Caboto aveva invece bel giuoco col solleticare l'avarizia e la gelosia del suo sovrano, il quale non domandava di meglio che trovare un rivale di Colombo, poichè questi non aveva voluto legarsi a lui. Difficoltà finanziarie intralciavano — è vero — l'opera del Caboto, poichè Enrico VII, largo in ogni altra concessione, teneva stretti i nodi della borsa; ma, a quell'epoca, non erano queste le difficoltà maggiori. E l'aver rimosse tutte le altre, valeva dire aver già assicurata l'impresa.

***

Giovanni Caboto, allora, non era un ignoto, nè a' suoi nuovi concittadini, nè al re. Ben presto la fama de' suoi viaggi e della sua scienza cosmografica erasi diffusa in Bristol ed in Londra. Enrico VII erasi già servito di lui per alcuni negoziati col re di Danimarca, riguardanti i rapporti commerciali dell' Inghilterra coll'Islanda, che era, allora, la fonte principale dell'acquisto del pesce da parte degli inglesi. Così si spiega l'aiuto dato al Caboto dai mercanti di Bristol e le nessune opposizioni fatte dal re alla domanda d'una lettera di patente pel rivale di Colombo.

Il 5 marzo 1496, il re Enrico VII rilasciava patenti a Giovanni Caboto, cittadino veneziano, ai suoi tre figli Luigi, Sebastiano e Sante ed ai loro eredi, permettendo loro " di navigare in ogni luogo, paese e mare dell'Oriente, Occidente e Settentrione, sotto la bandiera inglese, con cinque navi d'ogni portata o qualità e qualsiasi numero di uomini che essi desiderassero; ma tutto ciò a loro proprie spese, per ricercare e scoprire nuove terre di infedeli e di pagani, comunque e dovunque situate, le quali prima di quel tempo fossero state sconosciute a tutti i cristiani. Essi avranno facoltà di alzare la reale bandiera in qualsiasi luogo o terra scoprissero; prenderne possesso ed esercitarvi giurisdizione in nome del re d'Inghilterra. Le navi dirette a quei luoghi, o dai medesimi provenienti, debbono tutte partire dal porto di Bristol ed ivi approdare; e le patenti sono rilasciate con l'esclusivo diritto di visitare le nuove terre scoperte e di commerciare con esse. Un quinto del provento netto della spedizione è riservato alla Corona. Essi ed i loro eredi avranno, come ricompensa perpetua, siccome sudditi e vassalli del re d'Inghilterra, le terre da loro scoperte, con l'assoluta proibizione per ogni inglese di visitarle senza permesso di Giovanni, o de' suoi figli, o loro delegati, o rappresentanti, sotto pena di confisca non solo delle navi, ma anche di ogni proprietà „.

Nonostante la reale concessione di cinque navi, Giovanni Caboto ne prese una sola, della portata di circa cinquanta tonnellate, con una ciurma di sedici marinai inglesi, più un borgognone ed un barbiere da Castiglione Genovese. Il figlio Sebastiano doveva essere con lui. I preparativi furono *presto* fatti ed il 2 maggio 1496 — mille quattrocento novantasei — il *Matthew*, con a bordo il Caboto ed i suoi compagni, salpava dal porto di Bristol.

***

Non per mero capriccio ho sottolineata la parola *presto* ed ho ripetuto in lettere l'anno della partenza di Caboto, ben sapendo di trovarmi in opposizione con forse i nove decimi di coloro, che si sono occupati della vita e delle imprese di questo ardito navigatore. Ma qui, nonostante le apparenze, siamo in quel campo in cui, come dice il Manzoni, la storia è costretta ad indovinare.

Non certamente sull'*Emporium* io voglio annoiare i lettori con una discussione storica; avrò agio di esporre la questione in luogo più adatto a questo genere di studio. Mi basti accennare solo questo: che *nessun documento*, di valore indiscutibile, attesta che la partenza da Bristol abbia avuto luogo nel 1497. Questa data la si ha *per induzione* come certa e specialmente da una lettera che un gentiluomo veneziano, Lorenzo Pasqualigo, allora residente a Londra, mandava ad un suo compatriota il 23 agosto

Una sezione della carta del mondo di Sebastiano Caboto, 1544.

(Dalla fotografia — grandezza originale — nella libreria Lenox).

muy magco señor

Oy dia del bien aventurado san Juan recebi una carta del adelantado de canaria por la qual me parece que toda via tiene gana de tomar la empresa del rio de parana q tan caro me questa un criado del dicho adelantado me dio la carta y me dixo que va alla y lleva cartas del dicho adelantado para los señores del consejo sobre la dicha empresa plega dios nro señor de encaminarlo todo como su santa fe catolica sea acrecentada y el enperador nro señor servido./

Señor la carta q vra md me enbio amandar q yziese ya la tengo acabada y dada al contador de la casa de la contratacion para q se la enbie a vra md suplico a vra md me perdone por no avella acabado mas presto y en verdad sino fuera por la muerte de my hija y por la dolencia de my muger y muchos dias ha q vra md la hubyera recebido. bien pense de llevarla yo mismo con otras dos q tengo fecho para su mag creo q su mag y los señores del consejo quedaran satisfechos dellas por q veran como se puede navegar por redondo por sus derrotas como se haze por una carta y la causa por q nordestea y norvestea la aguja y como es forçoso q lo haga y que tantas quartas a de nordestear y norvestear adelante q torna a bolverse hazia el norte y en que meridiano y con esto terna su mag la regla cierta para tomar la longitud

Señor suplico a vra md me haga md de escrivir a estos señores officiales de la casa de la contratacion que me socorran con un tercio de my salario adelantado para que me pueda desempachar de aqui e ir alla a besar las manos de vra md y a ablar con los señores del consejo y llevarles un criado myo que quedo en la costa del brasil el qual vino con los portugeses q de alla vinieron para q de relacion de todo lo q alla an fecho los portugeses. y esto suplico a vra md allende de otras muchas mds que de vra md tengo recebidas. nro señor guarde la magnifica persona de vra md y estado acreciente como por vra md es deseado y vros servidores desean. a my señora doña Juana de solas beso las manos./ de sevilla oy dia del bien aventurado san Juan del 1533 años

besa las manos de vra md
su muy cierto servidor

Sebastian Caboto

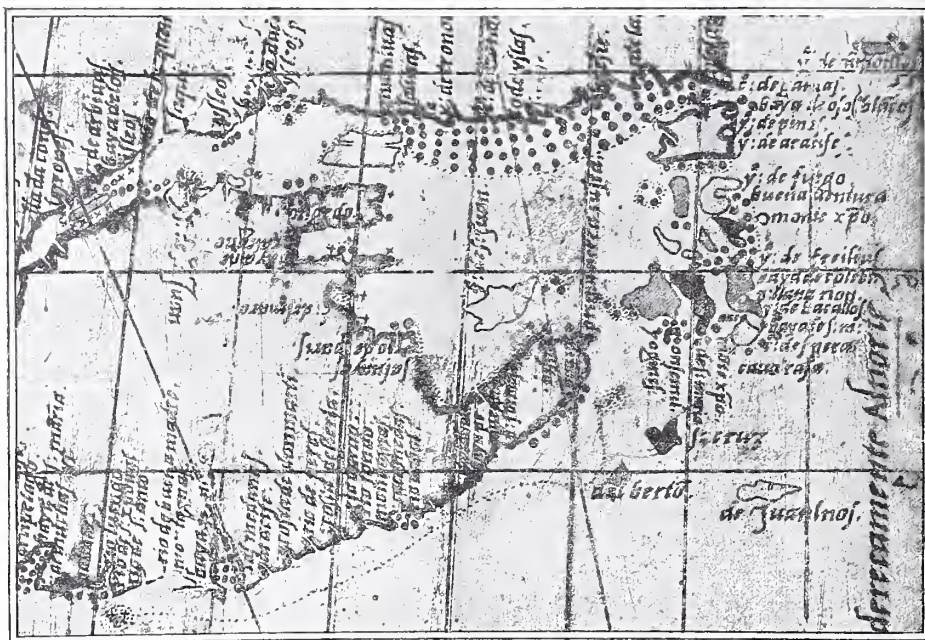
Lettera autografa di Sebastiano Caboto, Siviglia, 1533.
(Riprodotta dal *Giovanni Caboto* di M. Harrisse, col permesso dell'editore Sig. B. F. Stevens, Londra).

di detto anno. In essa lettera è detto che Caboto " stette in viaggio tre mesi „ e che " ritornò a Bristol nell'agosto 1497 „.

Ora, alla lettera del Pasqualigo si può ben opporre un altro scritto e cioè la relazione che Sebastiano Caboto, compagno di viaggio del padre, fece ai nobili di Mantova, nella quale è detto: " Nel 1496, ai primi di Luglio, io faceva vela verso nord-ovest; toccai terra al 56 di latitudine nord; ma vedendo che la costa si

svolgeva verso est, feci vela a sud, fino alla Florida „. Ciò dunque stabilisce che nel luglio 1496 il Caboto stava già navigando verso, oppure lungo il continente americano. Allora, i tre mesi di viaggio accennati dal Pasqualigo si intenderebbero impiegati nel ritorno. Ma, induzione per induzione, una può ben valere l'altra.

Si dice che il Caboto dovette aspettare ben quattordici mesi, dopo aver avuto la lettera di patente che gli concedeva le une e gli altri, non impiegava più di tre mesi.

Quanto impiegò Colombo ad allestire le sue tre? E notiamo inoltre che, per Caboto, ogni mese che passasse rendeva più problematico l'acquisto della gloria e delle ricchezze, potendo essere sopravvanzato da Colombo stesso, o dagli emuli di questo, o dai gelosi di lui stesso, dovendo essere il suo progetto ormai conosciuto.

Regione scoperta da Caboto: Dettagli della carta a pagina 184.

tente da Enrico VII, per allestire la sua nave. Ma notiamo che la nave doveva essere già pronta ed armata nella flotta inglese; che, prima di avanzare al re la domanda per la concessione, il Caboto doveva essersi già assicurato il concorso dei mercanti, o dei signori di Bristol; ciò che, anche di fronte al re, dava maggior serietà alla domanda e maggior garanzia alla concessione; che una nave di cinquanta tonnellate, già in attività di servizio, può essere in pochi giorni completamente allestita; che — con tutto questo — due mesi erano più che sufficienti ad ogni preparativo. E la prova sia che, nel 1498, il Caboto stesso nell'allestire, come vedremo, la sua seconda spedizione, composta di ben cinque navi e trecento uomini, dopo la Ciò, crediamo, bastava ad eccitare il Caboto ne' suoi preparativi.

Siamo, tuttavia, del parere che l'argomento *monstre* in nostro favore sia questo: Ben settanta giorni di navigazione, in un mare generalmente tranquillo, erano stati necessarii a Colombo, solo per recarsi da Palos alla prima terra da lui incontrata. Bisognerebbe ora dimostrare che era possibile al Caboto, in un periodo di novanta giorni, su di un mare pessimo come l'Atlantico a nord del 48° di latitudine N., con mezzi nautici non superiori a quelli di Colombo, recarsi da Bristol ad un punto qualunque dell'isola di Terra Nuova, o del Labrador, visitare questo territorio o quell'isola, *esplorare* la costa americana dal Labrador

Il globo di Lenox (circa il 1506-10) che mostra la regione scoperta da Caboto.
(Questo globo di rame è custodito nella libreria Lenox, a New York).

alla Florida e ritornare da questo paese ancora a Bristol. Non credo che uno dei nostri migliori e moderni bastimenti a vela, conoscendo già tutte le correnti, marine ed aeree, le coste ed i porti più facili per l'approdo, si assumerebbe tanto entusiasticamente simile compito in simile lasso di tempo.

Ecco perchè noi crediamo di dover porre la data della partenza di Caboto da Bristol al 2 maggio del 1496 e non già del 1497 ; d'accordo poi sulla data del ritorno, avvenuto il 5 agosto 1497. [1]

***

Il progetto di Caboto, come sappiamo, era di raggiungere i porti di Catai e di Cipango; ed il comandante del *Matthew* credette di toccare un punto della costa asiatica, quando 53 giorni dopo la sua partenza da Bristol, avendo navigato prima alquanto verso nord e poscia verso ovest, il 24 giugno, scopriva terra. Approdato, innalzò su quella terra la croce e spiegò le bandiere di San Giorgio e di San Marco, prendendone formale possesso in nome del re d'Inghilterra. Lo stesso giorno, Caboto scoperse un'isola prospiciente il punto di sbarco e la chiamò San Giovanni, in onore appunto del Santo, il cui nome cadeva nel giorno della sua scoperta.

Quale fosse precisamente il punto d'approdo, è ancora oggi argomento di ampie e fortissime discussioni. Appoggiandosi al nome di Terra Nuova (*New-found-land*) e di Capo Bonavista, alcuni sostennero e sostengono che quell'isola dovette essere la prima terra calcata da Caboto, e quei Capo il primo punto d'approdo, od almeno il primo punto avvistato. Quantunque

[1] Le considerazioni qui sopra accennate furono egregiamente svolte alla Società Reale di Geografia a Londra il 12 aprile 1897 — commemorandosi il 4⁰ centenario del viaggio di Caboto — dal colonnello Giorgio Church, consigliere della Società medesima. Per amore di verità dobbiamo poi osservare che il Presidente Sir Clement Markham — il quale aveva appunto commemorato Caboto, sostenendo nel suo discorso che la partenza doveva esser fissata al 2 maggio 1497 ed il ritorno ai primi di agosto dello stesso anno — alle assennate obbiezioni del colonnello Church non ebbe a rispondere una parola !....

tale ipotesi sia ormai quasi scartata, gli abitanti di Terra Nuova continuano a sostenerla gelosamente. (Non abbiamo anche noi, in Lombardia, una lotta accanita per assai meno e cioè tra coloro che *sostengono* essere Acquate e quelli che *dimostrano* essere Olate la patria dei *Promessi Sposi?*). Anzi crediamo che si sia tenuta — od almeno si terrà presto — ivi una solenne commemorazione in onore del supposto sbarco di Caboto sulle coste di Terra Nuova.

Maggior fondamento ha la supposizione che Caboto sia sbarcato per la prima volta ben più a sud-ovest e precisamente a Capo Breton. Questa isola sarebbe identificata colla *prima tierra vista* che venne segnata sul mappamondo inciso, del 1544, scoperto nel 1843 in casa d'un prete in Baviera ed esistente oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi. L'autorità di questo mappamondo è fortissima, perchè si hanno tutte le ragioni per credere che sia stato preparato sotto la direzione stessa di Sebastiano Caboto.

Altri sostiene che Giovanni sbarcasse per la prima volta sulla costa del Labrador, in luogo però non ben precisato. Ma questa supposizione ha trovato e trova accaniti oppositori. Insomma la questione è sempre — e crediamo sarà sempre — *sub iudice;* nè il risolverla nell'uno, o nell'altro modo toglierà od accrescerà mai qualche cosa alla fulgida gloria dell'emulo di Colombo. Crediamo per ciò di passar oltre; ed osserviamo solo che un monumento progettato in onore di Caboto verrà innalzato a Bristol, luogo certo di partenza; e che fu deciso, come qualsiasi monumento si voglia erigere sulla terra americana a ricordo perenne del navigatore, debba sorgere su Capo Race, che sta fra i due discussi approdi e dovette certamente essere di grande importanza nel viaggio di lui.

***

Da molti si crede che Caboto tornasse in Inghilterra subito dopo avere scoperto la *prima tierra vista* e l'isola di San Giovanni, perchè le provviste cominciavano già a far difetto. Ma, anche prescindendo dalla relazione fatta da Sebastiano ai nobili di Mantova, relazione che abbiamo citato sopra e secondo la quale il Caboto *nel 1496*, recatosi sulla costa americana, la esplora dal 56° di latitudine N. fino alla Florida — la lettera stessa, pure già citata, di Pasqualigo dice esplicitamente che Caboto costeggiò la nuova terra per 300 leghe. Calcolando col colonnello Church queste leghe, naturalmente, come veneziane e portando la misura di ognuna di esse a 16 per ogni grado — e cioè 1 lega = miglia 3 3|4 — abbiamo una esplorazione della costa per miglia geografiche 1125, vale a dire quante ne intercedono appunto dall'isola di Terra Nuova fino quasi al cominciamento della Florida, o, quanto meno, alla Virginia.

Comunque sia, Giovanni Caboto non ebbe mai il sospetto di aver trovato un nuovo continente, ma perdurò — come Cristoforo Colombo — tutta la vita nella credenza che la terra da lui scoperta fosse veramente il Catai, visitato e descritto da Marco Polo.

Facsimile delle nuove lettere patenti concesse a Giovanni Caboto da Enrico VII, 3 febbraio 1498.

Nei primi giorni dell'agosto 1497 il *Matthew* rientrava nel porto di Bristol. Le meraviglie narrate da Caboto non sarebbero state credute, se gli inglesi del suo equipaggio non avessero fatto fede della verità di quanto egli narrava. Tra le altre cose, i viaggiatori raccontavano che il mare da loro attraversato era così ricco di pesce, che non era necessaria la rete per prenderlo; ma bastava anche un canestro, in cui fosse messa una pietra per farlo immergere nell'acqua. Aggiungevano che avrebbero potuto portare tanto pesce, che d'allora in poi il regno non avrebbe più avuto bisogno di commerciare coll'Islanda.

(Fotografate per lo *Scribner's Magazine* dall'originale nel Public Record Office di Londra e qui riprodotte col permesso degli editori di quella Rivista).

Il Pasqualigo scriveva che il re era rimasto molto contento della scoperta fatta da Caboto e che aveva dato a costui del denaro perchè potesse divertirsi. Non crediamo però che il Caboto potesse scialarsela molto a lungo, poichè è positivo che Enrico VII, per tutta ricompensa, " a colui che scoperse la nuova isola " diede £ 10. Più tardi, e cioè dopo Pasqua del 1498, al nostro navigatore veniva pagata la prima rata d'una pensione annua di £ 20, ma prelevata però dai proventi della dogana di Bristol, non dalla cassetta reale!

***

Il Caboto non doveva goder molto a lungo di tale pensione. Il 3 febbraio 1498, una nuova lettera di patente gli veniva concessa dal re Enrico VII. Con essa egli era autorizzato a prendere al suo comando sei navi, da qualunque porto del regno, della portata complessiva però di non oltre duecento tonnellate. Queste navi dovevano essere condotte alla terra, od alle isole ultimamente scoperte da Giovanni, sempre in nome del re. Questa volta Enrico VII fu alquanto meno avaro, poichè pagò del suo i capitani delle navi, dando a ciascuno una somma tra le £ 30 e le £ 40. Davvero, non poteva lamentarsi d'essersi rovinato per acquistare un nuovo mondo!

Da questo punto in poi, nessuna menzione più vien fatta di Giovanni Caboto. Suppongono alcuni che egli morisse prima ancora che la spedizione fosse pronta e che questa fosse assunta completamente dal figlio Sebastiano. Resta allora a spiegarsi come non si abbia nemmeno notizia di una lettera di patente a costui, poichè quella 3 febbraio 1498 è intestata al solo padre; e Sebastiano non vi è nemmeno nominato. È quindi più probabile che Giovanni partisse realmente da Bristol nel maggio del 1498, in compagnia del figlio Sebastiano, colla seconda spedizione, composta di cinque navi e di 300 uomini. I mercanti inglesi avevano affidato alla spedizione merci per la vendita, o per lo scambio; ed essendo inoltre il commercio del pesce vivissimo in Inghilterra, la spedizione era provveduta di attrezzi da pesca, allo scopo di dimostrare quale immenso risparmio avrebbe potuto realizzare il regno, pescando sulle coste della terra scoperta ed emancipandosi in ciò dall'Islanda.

Come e quando morisse Giovanni Caboto

durante questa spedizione, noi non sappiamo assolutamente. Non una linea lo ricorda. Egli è scomparso senza che alcuno si sia interessato di lui. Non ebbe nemmeno la fortuna delle leggende che s'erano formate intorno a Cristoforo Colombo.

***

Chi avrebbe potuto fornire esatti ragguagli intorno alla parte da lui presa alla seconda spedizione ed alla sua fine, sarebbe stato il figlio Sebastiano. Ma, disgraziatamente, mai si vide figlio intento a diminuire i meriti del padre, più di Sebastiano Caboto. I lettori avranno già osservato che nella relazione ai nobili di Mantova intorno alla spedizione del 1496, egli dice: “ Io feci vela.... io toccai terra „, senza manco nominare il padre. Infatti, mistificando tutti quelli che l'ascoltavano, in casa di Gerolamo Fracastoro, egli ebbe perfino l'audacia di asserire che suo padre era morto nel tempo stesso, in cui giungeva notizia che il genovese Cristoforo Colombo aveva scoperto le coste delle Indie; che lui, Sebastiano, e non il padre, aveva fatto conoscere al re il progetto di superare Colombo; che il re aveva fatto buon viso alla sua idea ed aveva accordato a lui, Sebastiano, due caravelle, con tutto il necessario! Come se non fossero ancora esistite le due patenti del 5 marzo 1496 e del 3 febbraio 1498, che parlano chiaramente del padre, Giovanni!

Ad ogni modo, questa seconda spedizione non diede quei risultati pratici che se ne attendevano. L'approdo deve essere avvenuto sulla costa del Labrador e probabilmente nella baia che oggi prende il nome dal celebre esploratore Hudson. Pare che i ghiacci abbiano non poco nociuto e che la ciurma, ammutinatasi, abbia costretto i capi al ritorno. Chi potrebbe negare la possibilità che allora fosse ancora vivo Giovanni Caboto, il quale si sia opposto a così subito ritorno e sia quindi rimasto vittima della bieca ira di qualche impaziente e prepotente marinaio?

Nel settembre 1498 la spedizione, dopo quattro mesi di inutile esplorazione, rientrava nel privilegiato porto di Bristol. La corta durata del viaggio, allungato prima col voler toccare l' Islanda, ci fa dubitare assai che i Caboto — sia padre, sia figlio — si siano spinti questa volta fino alla Virginia e più ancora alla Florida. Le ragioni più sopra esposte servono qui ottimamente un'altra volta: e se anche questa spedizione fosse stata completamente comandata da Sebastiano, noi crediamo che egli abbia voluto rendersi bello della gloria acquistata dal padre nel suo primo viaggio.

***

Che cosa abbia fatto poi Sebastiano Caboto tra il 1498 ed il 1512 non è possibile sapere. Nel 1512 lo troviamo a Siviglia, occupato a rivedere le carte spagnuole, per ordine di re Ferdinando. Dopo la morte di questi, egli ritornò in Inghilterra, donde mosse nuovamente con una spedizione, nel 1517, che ebbe per termine una seconda volta la baia di Hudson. Nell'anno seguente tornò in Ispagna, dove coprì l'ufficio di *pilota maggiore*, già affidato ad Amerigo Vespucci. Nel 1524 prese parte alla famosa conferenza di Badajoz, indetta da Carlo V, per definire la questione tra Spagna e Portogallo, riguardo le Molucche. Essa questione era sorta dal trattato del 1494 tra Ferdinando re di Spagna e Giovanni di Portogallo, mediante il quale — colla sanzione del Papa Alessandro VI — si conveniva che al Portogallo restassero tutte le terre ad est di un meridiano tirato a trecento settanta leghe ad occidente delle isole del Capo Verde; e che alla Spagna restassero tutte le altre terre ad ovest del medesimo meridiano. Applicata questa convenzione al globo terrestre, ne venne che il Brasile fosse dato al Portogallo e le Molucche alla Spagna, benchè i Portoghesi le tenessero per sè, fino a che furono scacciati dagli Olandesi.

Nel 1526 Sebastiano Caboto preparò una spedizione importantissima per l'esplorazione dell'Oceano Pacifico, volendo emulare la gloria di Magellano. Ma l'ammutinamento della ciurma ne lo impedì. Potè appena toccare le coste del Brasile e — spingendosi a sud — entrare nella Plata e risalire il fiume per trecento cinquanta leghe. Costruì un forte alla foce del Paranà e penetrò alquanto nella regione del Paraguay. I suoi tentativi per fondarvi una colonia non ebbero esito fortunato, in causa di certe contese con gl'indigeni. Sebastiano dovette quindi tornare nel 1530 in Ispagna, senza nulla aver compiuto di quanto sperava. Riprese la via dell'Inghilterra

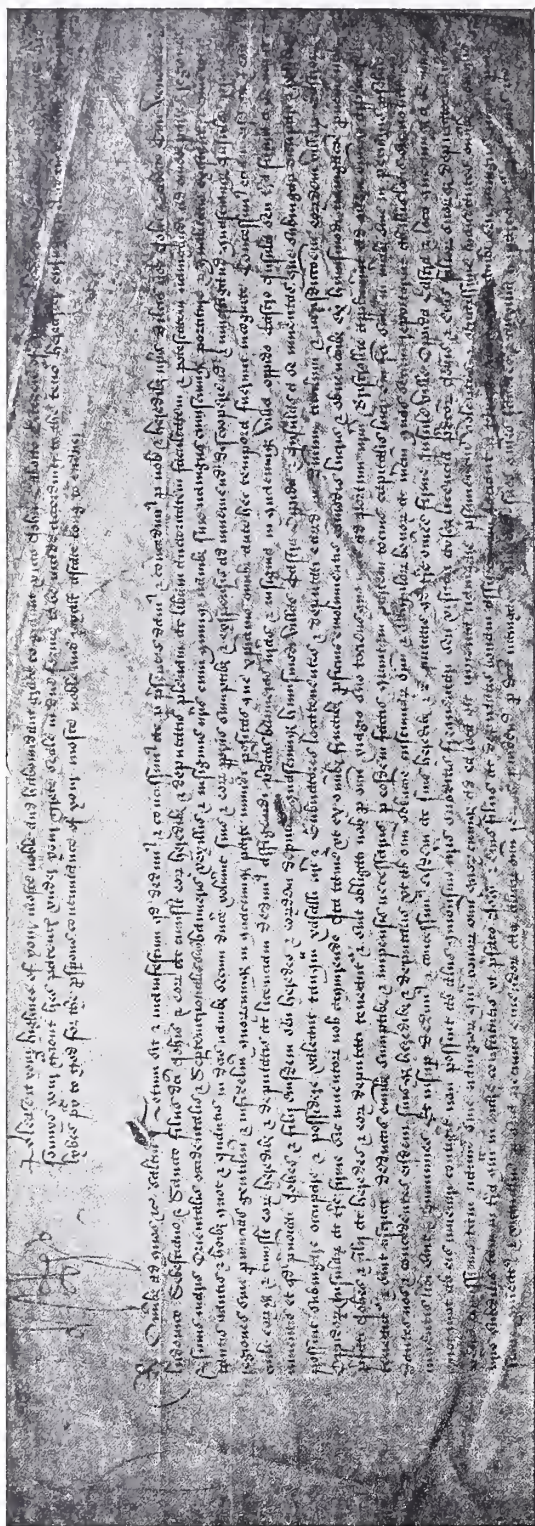
nel 1546 ed in questa nazione rimase poi sempre, rifiutando ogni nuovo invito dalla Corte spagnuola. Nel 1549 Edoardo VI gli diede il titolo e l'ufficio di Grande Pilota dell'Inghilterra, con una pensione di 250 marchi, che corrisponderebbero a circa 4200 lire italiane. Negli ultimi anni di sua vita si occupò nel promuovere spedizioni commerciali in Russia e divenne quindi governatore della Muscovy Company. Pare sia morto in Londra nel 1557 in età di ottanta anni. Come il padre, così il figlio ebbe tomba ignota.

A Sebastiano Caboto, che nelle sue spedizioni fu uomo audace, valoroso e degno di glorioso ricordo, nocque certamente la grande vanità, che lo spingeva perfino a derubare il padre de' suoi meriti, per appropriarseli sfacciatamente. V'è chi crede anche che egli non abbia partecipato nè alla prima, nè alla seconda spedizione organizzata da Giovanni Caboto. L'ammiraglio Markham è fra questi; e cita in proposito questo aneddoto: Nel 1521 le *Livery Companies* (Società per la presa di possesso e l'amministrazione, in nome del re, delle nuove terre) ricevettero dal re l'ordine di allestire 5 navi, per una spedizione marittima, sotto il comando di Sebastiano. Le Compagnie protestarono, eleggendo a loro rappresentante e relatore il *Warden of the Drapers* (Presidente dei Mercanti). Questi affermò dinanzi al re, anzitutto, che Sebastiano Caboto non era nato nel regno d'Inghilterra (ciò che allora importava assai); poi che esso *non era mai* stato nelle nuove terre, " quantunque parlasse di cose, che egli aveva udito raccontare in passato dal padre suo e da altri „. Ora, il Presidente dei Mercanti non avrebbe osato parlare al re in questi termini, se Sebastiano Caboto, il quale era allora in Londra stessa, anzi alla Corte reale, avesse potuto smentirlo.

Capo Nord: Una delle regioni suggerite da Caboto, 24 giugno 1497.

Comunque sia, certo è che le successive spedizioni mostrarono in Sebastiano Caboto un uomo energico, ambizioso, tenace; che se esso non riuscì completamente nelle sue imprese, ebbe più colpa di lui la fortuna. Fulgida è la gloria di Giovanni; ma non ci sembra questa una ragione per non tener calcolo alcuno dei meriti altissimi di Sebastiano Caboto. Esso è pur sempre una gloria italiana.

***

La lode maggiore che potesse essere ambita da Giovanni Caboto, doveva certamente essere

Petizione di Giov. Caboto e dei suoi figli ad Enrico VII, con le lettere patenti 5 marzo 1496. (Fotografata per lo *Scribner's Magazine* dall'originale nel Public Record Office, Londra, e qui riprodotta col permesso degli editori di quella Rivista).

quella tributatagli da' suoi concittadini di elezione. A quattro secoli di distanza, questi, se non lo riguardano come il fondatore della loro potenza coloniale, ciò che sarebbe un eccesso di lode, lo ritengono come colui, che per primo ha saputo sviluppare e dirigere le attitudini degli inglesi alla vita del mare. — Sir Clement Markham, nella seduta del 12 aprile del corrente anno, alla Società Reale di Geografia in Londra, così parlava di lui: " Giovanni Caboto fu il primo a condurre gli inglesi a traverso l'Atlantico; ed il nome di lui sarà quindi per sempre memorabile. Ma egli non fu il creatore dei viaggi inglesi di scoperta. Un audacissimo viaggio di esplorazione fu compiuto da Thylde, navigante e scienziato inglese, sessant'anni prima, e fu seguito da parecchi viaggi consimili. I marinai inglesi da lungo tempo erano avvezzi a salpare traverso i procellosi mari nordici per l'Islanda e per la Norvegia, ed alla ricerca di terre occidentali. Ma la loro cognizione dell'arte nautica non era uguale a quella delle popolazioni marittime delle coste mediterranee, o dei Portoghesi, in quella stessa epoca. Essi erano bravi alunni ed in brevissimo tempo sorpassarono poi i loro maestri; ma nel 1497 i marinai inglesi traversavano l'Atlantico per la prima volta, sotto la guida di un pilota genovese.... Noi possiamo dare un giudizio del carattere di Giovanni Caboto, soltanto con la scorta dei pochissimi fatti, di cui abbiamo memoria. Egli era un marinaio pieno di cognizioni scientifiche, un buon cartografo, energico, audace e perseverante, poichè queste qualità erano necessarie al compimento dell'impresa che egli si era assunto. Egli deve anche aver combinato la sua abilità pratica coll'immaginazione e con alquanto entusiasmo. Straniero e per la prima volta conosciuto, deve aver posseduto la facoltà di guadagnarsi la confidenza de' suoi uomini e di circon-

darsi dei più abili e dei più audaci marinai dell'epoca..... „.

Quali conseguenze ebbe il viaggio di Caboto, chiunque può conoscere esaminando, anche superficialmente, la storia dell'Inghilterra durante l'epoca delle conquiste coloniali e lo sviluppo che promette di avere il Canadà in tempo oggi non lontano. Ma tutto questo è pure sintetizzato da Sir Markham. " La scoperta dell'America Settentrionale fatta dagli inglesi condotti da Giovanni Caboto, fu seguita da altri viaggi nel 1501 e 1502, pei quali furono concesse lettere di patente a Riccardo Ward, a Tomaso Ashurst, a Giovanni Thomas e ad Ugo Elliot di Bristol. Altri viaggi seguirono ancora: vi fu poi un intervallo di relativa trascuratezza; ma Enrico VIII mandò due spedizioni in America; ed al tempo della regina Elisabetta, i mercanti dei porti occidentali dell'Inghilterra impiegarono una flotta di piccole navi per la pesca sulle coste di Terra Nuova. Questo commercio diventò la grande risorsa dei marinai per la nostra flotta; e Sir Walter Raleigh diceva: " La pesca alla Terra Nuova è la risorsa e l'aiuto principale delle contee occidentali. Se una disgrazia accadesse alla flotta della Terra Nuova, essa diverrebbe la più grande sciagura che mai potesse colpire l'Inghilterra „.

" Poco a poco, grazie alla patriottica impresa di Sir Walter Raleigh, aiutato dall'incessante lavoro di Riccardo Hakluyt, una colonia fu stabilita nella Virginia, seguita da altre, finchè la fondazione di esse fu completata dal sorgere della grande repubblica degli Stati Uniti. Il primo anello di questa lunga catena di avvenimenti fu costruito da Giovanni Caboto, quando condusse i marinai inglesi a traverso l'Atlantico. Il dominio del Canadà, Terra Nuova, come pure gli Stati Uniti dell'America del Nord, tutto il popolo di origine inglese sul continente occidentale, devono riguardare Giovanni Caboto come il loro Colombo. È bene quindi, che noi commemoriamo il quarto centenario del suo viaggio e che ci uniamo ai nostri fratelli d'oltre

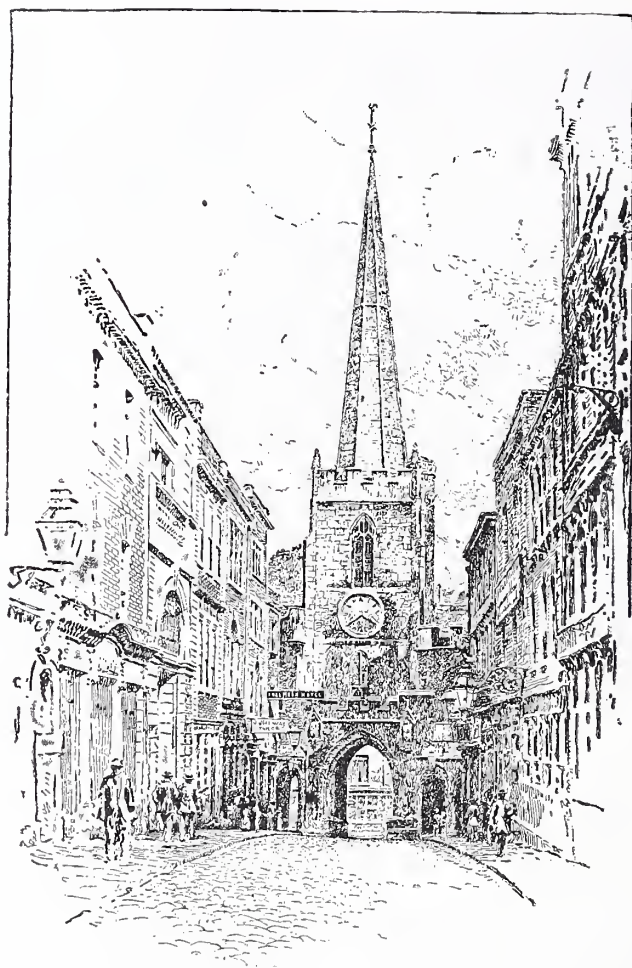
Henry be the grace of god king of England and of ffraunce and lord of Irland To the most reverend fadre in god John Cardinal archebisshop of Canterbury prymate of all England and of the apostolique see legate our Chauncellor greting We late you wite that we for certaine consideracions us specially moevyng have yeven and graunted unto our welbiloved John Calbot of the parties of Venice an annuitee or annuel rent of twenty poundes sterling to be had and yerely perceyved from the fest of thannunciacion of our lady last passed during our pleasure of our custumes and subsidies comyng and growing in our poort of Bristowe by thandes of our custumers there for the tyme beyng at Michelmas and Estre by even porcions Wherfore we wol and charge you that under our grete seal ye do make herupon our lettres patentes in good and effectuell fourme Yeven under our prive seal at our paloys of Westminster the xiij day of Decembre the xiij yere of our Reigne

'Brevetto di Enrico VII, 13 dicembre 1497, con cui viene concessa a Giov. Caboto una pensione di £ 20.
(Fotografato per lo *Scribner's Magazine* nel Public Record Office, Londra
e qui riprodotto col permesso degli editori di quella Rivista).

Atlantico nel porgere onori alla memoria del grande pilota genovese, che fu il primo a condurre i marinai inglesi per l' ampio oceano al continente occidentale „.

Possiamo noi aggiungere altre parole a queste? Quando dagli stranieri si riconosce che la scoperta di un nuovo mondo, sul quale l'attività europea ha trovato un campo vastissimo ed avrà uno sviluppo immenso, è dovuta al solo genio di due nostri connazionali — si può davvero gloriarsi d'essere italiani.

Olate sopra Lecco, settembre 1897.

Cinzio Bonaschi

Porta e via di S. Giovanni a Bristol, con la casa di Caboto.

PER LA CONQUISTA DELL'ARIA:

LA MACCHINA PER VOLARE DEL LANGLEY.

I nostri lettori ricorderanno un articolo dell'*Emporium* (Anno I, vol. I, pag. 220) " Per la conquista dell'aria „ in cui si davano curiose notizie delle ricerche e studi ed esperimenti fatti per trovare un mezzo pratico di navigazione aerea. Vi si descriveva la macchina del signor Otto Lilienthal, l'infelice berlinese, che morì vittima di uno de' suoi audaci tentativi.

Ora diamo qui, sulla autentica relazione dello stesso inventore, la descrizione degli esperimenti eseguiti dal Prof. S. P. Langley colle sue macchine per volare, costruite principalmente in acciaio, e messe in azione da macchine a vapore, le quali hanno già percorso delle distanze considerevoli.

Il Langley sta preparando un' opera tecnica sull' argomento, ma frattanto ci dà nel *Mac Clure Magazine* del giugno scorso una narrazione popolare degli esperimenti, a cui ha dedicato la sua vita.

Per " macchina per volare „ deve intendersi qualche cosa di assai più pesante dell' aria e assolutamente differente dagli aereostati, i quali, a cagione della loro leggerezza, galleggiano come un bastimento nell'acqua. La natura ha costruito la sua macchina per volare nell'uccello, che è quasi mille volte più pesante dell'aria; e solamente coloro che hanno cercato di emularla, sanno quanto sia inimitabile l'opera della natura, poichè " la via d'un uccello nell'aria „ rimane a noi altrettanto meravigliosa quanto lo era a Salomone, e mentre la vista dell'uccello conserva quest'ammirazione anche in noi, tuttavia ci lascia la speranza di arrivare alla soluzione dell'arduo problema anche dopo i continui disappunti subiti.

Prof. S. P. Langley (da un quadro di Roberto Gordon Hardie, 1893).

Mi rammento ancor bene, scrive il Langley, come essendo fanciullo, in una prateria della N. Inghilterra, mi fu dato osservare un falco che s'innalzava nell'azzurro e volò per un lungo tratto senza batter le ali, come se queste non fossero necessarie per sostenerlo e fosse sospeso in aria per qualche miracolo. Ma, quantunque così sospeso, lo vidi percorrere rapidamente, nel suo volo ozioso di pochi secondi, una distanza piena d'ogni genere di ostacoli, che per l'uccello era come non esistessero. Il muricciolo che scavalcai lasciando la strada, i burroni che attraversai, i cespugli che si trovavano sul mio percorso, tuttociò non era nulla per l'uccello, e mentre la mia strada mi conduceva

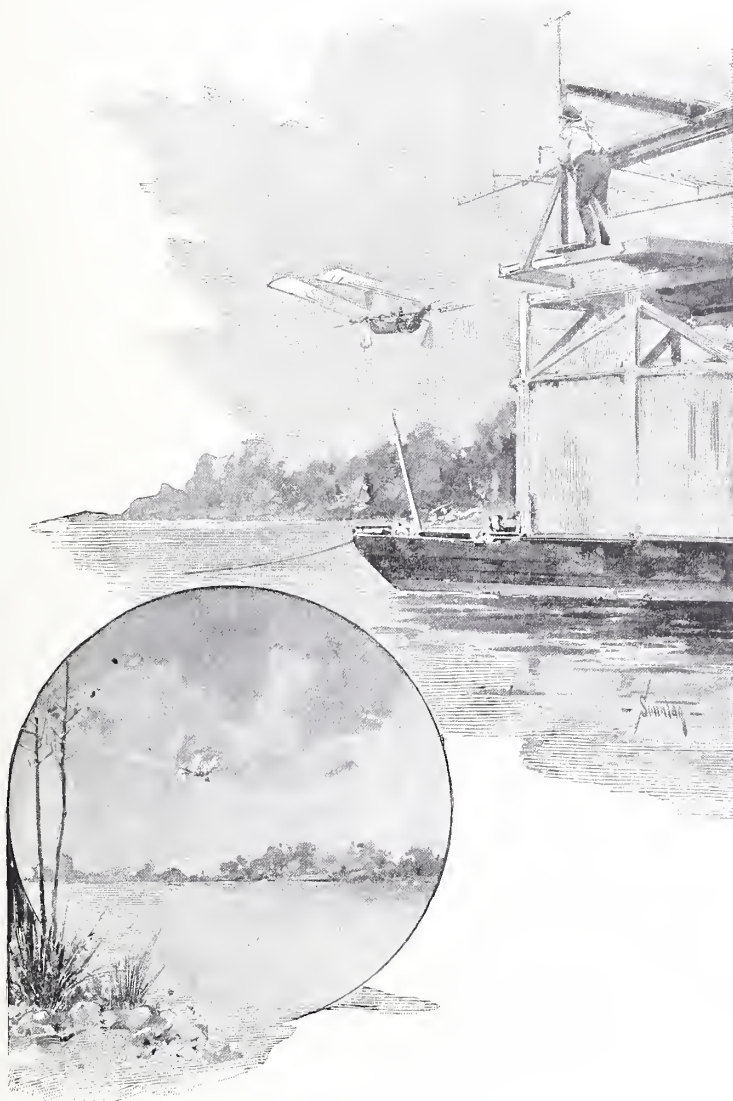
in una sola direzione, quella dell'uccello conduceva dappertutto ed apriva il cammino verso ogni lato ed ogni angolo del paesaggio. Com'era meravigliosamente facile il suo volo! Non si scorgeva il minimo movimento delle sue ali volando sovra il campo, e se movimento c'era, questo era sì insignificante e sì quieto da sembrare quello della sua ombra.

Alcuni anni dopo ed in età più matura, fui indotto a pensare nuovamente a queste cose e allora chiedevo a me stesso, se il problema del volo artificiale fosse così disperato e così assurdo come si credeva. La natura stessa non lo aveva essa risolto? E perchè, l'uomo, no? Forse perchè questi aveva incominciato dalla parte sbagliata ed aveva tentato di costruire delle macchine volanti prima ancora di conoscere i principii su cui è basato il fenomeno del volo?

Mosso da queste riflessioni, ricorsi ai miei libri, ma non vi trovai alcun aiuto. Sapevo di una legge di Isacco Newton intorno alla resistenza opposta dall'aria per innalzarci nello spazio, la quale, se trovata giusta, richiedeva una forza meccanica enorme; ed un distinto meccanico francese aveva dato una formula dimostrante come la forza meccanica necessaria dovesse rapidamente crescere in ragione della velocità del volo, e, secondo questa legge, una rondinella, per ottenere la sua velocità ordinaria, dovrebbe spiegare la forza d'un uomo. Pare invece che gli uccelli, che si librano nell'aria, non facciano sforzi di sorta; il primo dovere dell'inventore d'una macchina volante era adunque di allontanarsi da quelle leggi e di incominciare nuovi esperimenti, non per costruire subito una macchina volante, ma per trovare i principii su cui essa dev'essere costruita; per esempio, per trovare con certezza e mediante prova diretta quale forza sia necessaria per sostenere una superficie, che abbia un peso dato dal suo spostamento attraverso l'aria.

Decisomi a rispondere io medesimo a questi problemi, circa dieci anni or sono feci dapprima installare a Allegheny in Pensilvania l'apparecchio per questa ricerca preliminare. Consisteva esso d'un tavolo girante di dimensioni mai avute, montato nell'aria aperta e che si faceva girare con una macchina a vapore, di modo che l'estremità del suo braccio girante, con una cir-

Preparativi per lanciare l'aerodromo — (Da una fotografia di A. Graham Bell, Esq.).

conferenza di 200 piedi, percorreva con tutta velocità fino a 70 miglia l'ora. All'estremità di questo braccio era collocato l'apparecchio da servarsi era che se esso richiedeva un certo slancio per sostenere un peso propriamente disposto mentre era stazionario nell'aria, per

L'aerodromo in aria, 6 maggio 1896 — (Da vedute prese da fotografie istantanee di A. Graham Bell, Esq.).

esperimentare, e, tra le altre cose, questo includeva delle superfici disposte a guisa di ali, che pendevano dalla estremità del braccio ed erano trascinate attraverso l'aria fino a che la sua resistenza le sopportava, come un cervo volante è sopportato dal vento. Una prima cosa da ossospenderlo e nel tempo stesso avanzarlo rapidamente richiedeva meno slancio che nel primo caso. I primi esperimenti condussero quindi alla conclusione che il peso d'un oggetto diminuiva in ragione della rapidità della sua translazione.

Il risultato era dei più incoraggianti. Si con-

tinuarono le prove per tre anni circa, le quali finalmente determinarono la legge, che dislocando un dato peso di forma piana in un piano orizzontale, era possibile di sostenerlo impiegando solamente un ventesimo della forza indicata da Newton. In altri termini, fu dimostrato, che se noi potessimo assicurare il volo orizzontale senza attriti, una placca di metallo del peso di duecento libbre poteva esser mossa nell'aria colla velocità d'un treno lampo, nonchè venire sostenuta nell'aria colla forza d'un cavallo. Era il fenomeno medesimo della pietra lanciata alla superficie dell'acqua per fare dei rimbalzi e che non va a fondo se non dopo che la velocità di cui è animata è totalmente spenta. Ciò dimostrava che, per quanto concerne la sola forza, il volo meccanico diveniva teoricamente possibile con macchine, che poi avremmo potuto costruire, dacchè io ero convinto che le caldaie e le macchine potevano esser costrutte in modo da pesare assai poco e che la forza d'un cavallo, almeno in teoria, sopporterebbe quasi dieci volte quel peso se il volo fosse *orizzontale*. Quasi ogni cosa, come si avrà osservato, dipende da questa circostanza, perchè se il volo è discendente, questo finirà in terra e se ascendente la macchina si arrampicherà su una collina invisibile con quello stesso sforzo (e forse con uno maggiore) che occorre a un biciclista qualsiasi. La misura della velocità e poi la velocità spesa in una corsa orizzontale, sarebbero i primi due requisiti. Ciò non vuol dire che una macchina volante potrebbe essere innalzata da terra, con un simile volo, guidata in qualunque direzione e riportata a terra con tutta sicurezza. Per conseguire ciò richiederebbesi qualcosa di più della forza occorrente; ci vorrà l'abilità per servirsene, ed il lettore comprende la distinzione. Fin qui si è sempre supposto che fosse unicamente il difetto di forza meccanica che rendesse impossibile il volo meccanico.

Il primo stadio dell'investigazione aveva dimostrato teoricamente quanta forza occorresse per il volo orizzontale d'un dato peso; ed il secondo stadio, che ora bisognava studiare, era di vedere come si potesse procurare questa forza col minor peso possibile, ed ottenutala, come acquistare in pratica il volo orizzontale, voglio dire, come acquistare l'arte del volo, ovvero come costruire una navicella, che potesse navigare ed essere diretta nell'aria.

Tutti sanno che, quanto più forte è la trazione e il movimento rapido e di tanto più il peso da sollevarsi può essere pesante.

La velocità qui è indispensabile. Un pallone, simile ad una nave galleggierà in sicurezza, ma la nostra macchina volante dev'essere in movimento per sostenersi prima ancora che incominci a volare.

Forse intenderemo assai meglio osservando un cervo volante d'un fanciullo. Noi sappiamo che questo è tenuto da una cordicella contro il vento che lo sostiene, e che cade in un momento di calma. Tuttavia, anche quando il vento non spira, se noi corriamo e lo tiriamo dietro, il cervo volante si sosterrà nell'aria, poichè ciò che qui si richiede è il movimento relativamente all'aria. Questo movimento lo si potrà ottenere senza la corda, se lo stesso slancio vien dato da una macchina e da elici forti abbastanza per tirarla e abbastanza leggere per essere attaccate e sostenute. Più forte è lo slancio e più rapido il movimento, più pesante può essere il cervo volante. In luogo d'un foglio di carta, potrebbe essere anche un foglio di metallo, simile alla placca di metallo che abbiamo già menzionata, che in rapido movimento galleggia nell'aria, e se si vuole rendere più chiaro il principio implicato, il lettore può supporre che il nostro aerodromo sia un grande cervo volante d'acciaio, costruito per correre velocemente in aria e per sostenersi, tanto col vento che colla calma, col mezzo del suo meccanismo di elici, che prende il posto della cordicella.

***

Ed ora che abbiamo dinnanzi la teoria del volo, veniamo alla pratica. La prima cosa da farsi sarà di provvedersi d'una macchina di una leggerezza giammai avuta, e che fornisca la forza.

Fino a pochi anni fa, una macchina che sviluppava la forza d'un cavallo, pesava press'a poco quanto un cavallo. Noi abbiamo incominciato col cercare di costruire una macchina che avesse pesato, tutto compreso, caldaie, carbone, ecc., non più di 20 libbre di forza di cavallo, a preferenza meno di 20 libbre; ma anche dopo aver fatto questa macchina tanto

difficile, possiamo dire di esserci creata un'enorme difficoltà, quella cioè di saperci servire della forza che dà per ottenere un volo orizzontale. Dobbiamo inoltre considerare come sarà applicata questa forza e se noi avremo per esempio delle ali o delle elici. La natura, che per solito dovrebbe essere presa come modello, non conosce che le prime. Ma in molti casi ci siamo allontanati dalle sue leggi. Se l'uomo si fosse condannato ad imitare il bue od il cavallo, la balena od il salmone, egli non avrebbe mai realizzato la locomotiva od il battello a elice, essendo queste costruzioni fatte sopra un sistema che la natura non adopera mai. È questo un punto importante. Studiamo pure la natura anzitutto.

Qui abbiamo uno scheletro umano ed uno scheletro d'un uccello, ambidue disegnati sulla stessa scala. Apparentemente la natura fece l'uno togliendo dall'altro, ovvero ambidue da un tipo comune, e più attentamente noi li osserviamo, più curiosa appare la loro rassomiglianza. Qui abbiamo un'ala d'un volatile, nonchè la stessa ala spogliata dalle penne, e le ossa d'un braccio umano, parimenti disegnati sulla stessa scala. Ora, confrontandoli, noi vediamo sempre più chiaramente che non nello scheletro, come l'ala dell'uccello si è sviluppata quasi nello stesso modo del braccio umano. Per primo appare l'òmero, ovvero l'osso principale del braccio, che troviamo pure nell'ala. Poscia vediamo, che l'avambraccio dell'uccello ripete il radio e l'ulma, ovvero le due ossa del nostro avambraccio, mentre il nostro corpo e le ossa delle dita sono modificati nell'uccello per portare le penne, però vi sono sempre.

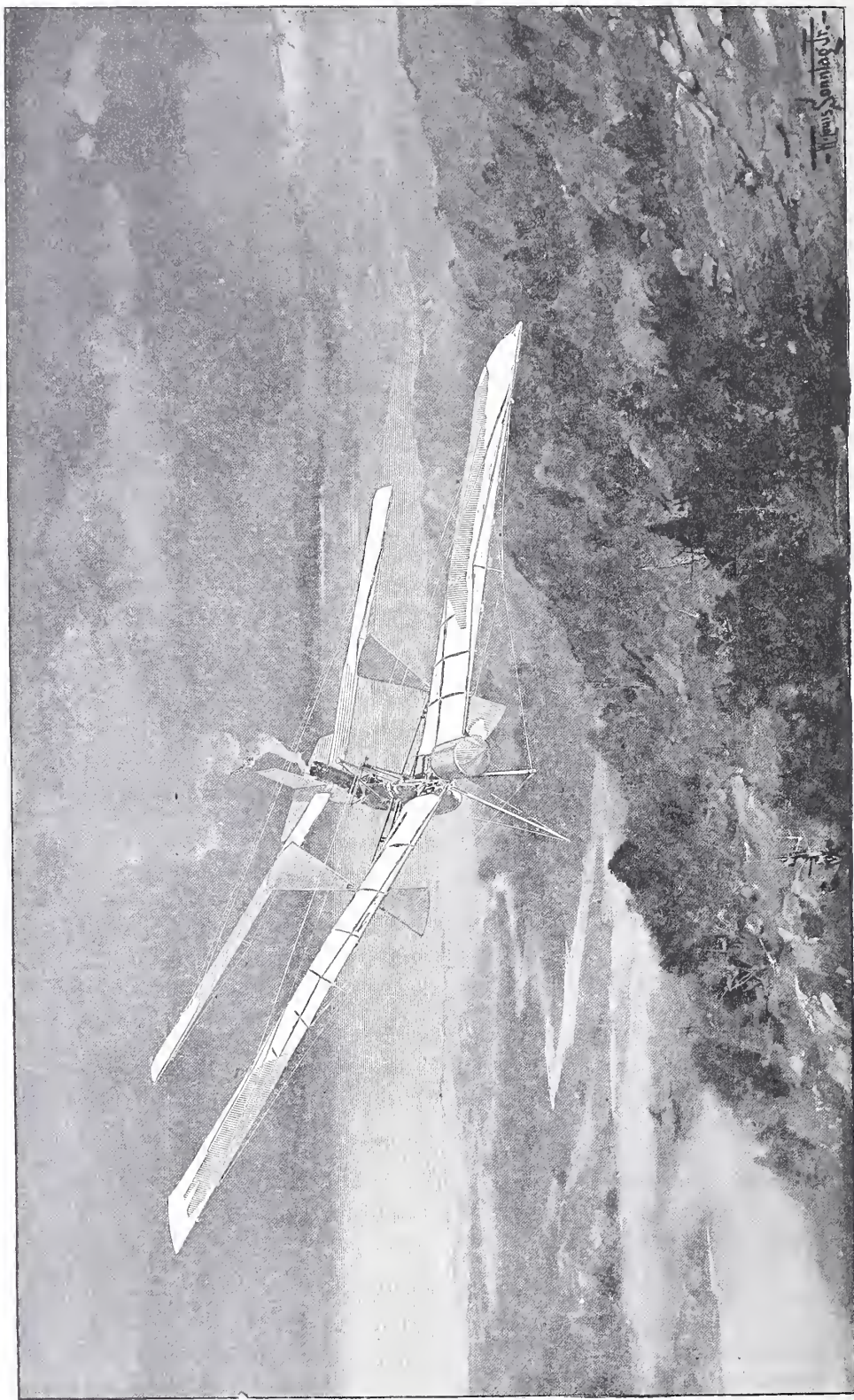
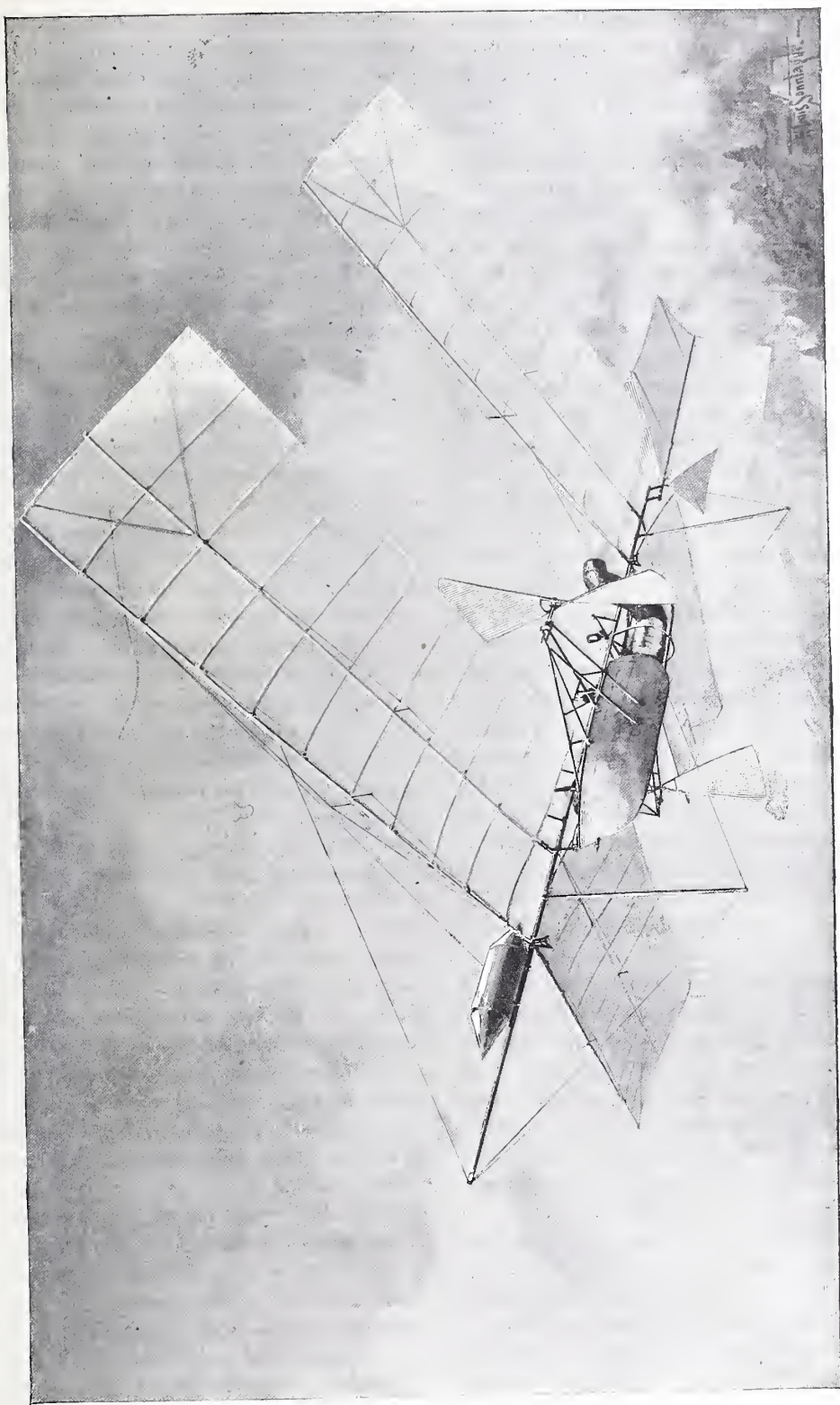
Tuttavia ognuno converrà che le nostre braccia non sarebbero meglio adatte per farne delle macchine per volare, e che non abbiamo bisogno di questo punto di partenza, quando possiamo avere qualche cosa di meglio. Si potrebbe fare delle ali battenti, applicando altri principii, e forse le si troverà nelle nuove macchine volanti; ma la cosa più promettente mi parvero le elici.

Circa vent' anni or sono, il francese Penaud costruì un giuocattolo consistente in una superficie piana come un'ala, con una larga coda e con un propulsore in forma d'elice. Fece l'ala e la coda di carta o di seta, ed il propulsore (l'elice) di sughero e di penne; il tutto mosso da corde di caucciù rotolate su sè stesse e che mettevano in azione l'elice nello svilupparsi.

La grande difficoltà del compito nel creare una macchina volante può esser in parte compresa quando si dice che in tutta la storia delle invenzioni, non vi fu una macchina, che, per quanto io sappia, (fatta eccezione di questo giuocattolo del Penaud) abbia volato anche solo per dieci secondi. Ci voleva una macchina volante che potesse, volando, bilanciarsi. È evidente quindi che le corde di caucciù non erano sufficienti: ci voleva qualcosa d'altro per poter produrre dei voli più lunghi e più sicuri. Si fecero perciò degli esperimenti coll'uso dell'aria compressa, col gaz acido carbonico, coll'elettricità e con altri ritrovati, ma tutto invano.

Il gaz diede risultati abbastanza buoni, ma sopratutto il vapore superò ogni altra forza, dando lusinghiera promessa d'un immediato successo per sostenere una macchina, la quale avrebbe suggerito le condizioni del volo col processo attuale, poichè esse erano troppo pesanti ed il peso costituiva il grande nemico. Era chiaro perciò, che non avremmo potuto costruire convenientemente un modello a vapore, se prima non fossero state conosciute le condizioni principali del volo, nè queste si potevano conoscere senza aver esperimentato un modello in azione, dimodochè io mi trovavo come rinchiuso in una specie di circolo vizioso.

Questa interessante autobiografia d'un inventore, che ingenuamente racconta i suoi esperimenti e le sue difficoltà, ci sembra del massimo interesse per il pubblico colto, e noi seguitiamo a lasciare la parola al Langley, che parla in persona prima.

Era necessario — continua egli — di incominciare a fare qualche cosa, ed io mi accinsi a costruire una macchina da mettersi in azione mediante il vapore, munita di ruote ad elice, press'a poco eguali alle doppie elici d'un bastimento moderno. Dovevano queste essere ali rigide ed immobili, leggermente inclinate, simili alla superficie d'un cervo volante; fatta che fu tale costruzione e su questo piano, essa mi produsse molte illusioni, però ne trassi anche una grande ed utile esperienza. Io intendevo costruire una macchina del peso di 20 o 25 libbre, tutta di tubi d'acciaio.

L'AERODROMO IN ARIA. (Veduta presa dall'alto).

L'AERODROMO IN ARIA. (Veduta presa dal basso).

Tutti i congegni furono eseguiti secondo le regole dell'arte (io non sono ingegnere); ma mentre la caldaia era troppo pesante, anche pel formato era sempre troppo piccola per poter mandar in alto il vapore per le macchine, le quali pesavano circa quattro libbre e avrebbero potuto sviluppare la forza d'un cavallo, ove ci fosse stato vapore a sufficienza. Questa macchina, che doveva essere mossa da due elici, richiedeva un lavoro di molti mesi, col risultato, che il peso aumentava sempre più, superando il peso che io mi ero prefisso, e prima che fosse finita, essa pesava, tutto compreso, quaranta libbre, producendo solamente tanto vapore da sviluppare la forza d'un mezzo cavallo, forza che, dedotta la perdita nella trasmissione, riducevasi ad un quarto. Era evidente che, per quanto m'avesse costato molta fatica, questa macchina la si doveva abbandonare. Perciò questo aerodromo [1] non ha potuto volare; avendo però da esso appreso la difficoltà formidabile di costruire una simile macchina molto leggera, ne feci costruire un'altra fatta altrimenti, con due apparecchi da mettersi in moto a mezzo d'aria compressa, il tutto che avesse a pesare cinque o sei libbre. Poscia ne feci fare un'altra, che doveva funzionare a mezzo del gaz acido carbonico, e alla quale ne seguì una piccola da mettersi in moto col vapore, che diede speranza di successo, ma quando la si provò, si trovò che innalzava solamente un sesto del suo peso.

In ciascuna di esse venne modellata di nuovo tutta la costruzione onde ottenere la maggior forza combinata con la leggerezza, ma sebbene ogni macchina realizzasse un miglioramento sulle precedenti, sembrava però crescere per me l'incertezza, se avrei potuto costruirne una abbastanza leggera e con quella avrei conseguito il fine desiderato.

M'accorsi che il maggior ostacolo consisteva non già nelle macchine, le quali dopo parecchi esperimenti si erano rese leggerissime, ma nel potere avere una caldaia quasi imponderabile, la quale desse però un vapore sufficiente. Bisognava inoltre che le ali fossero di una certa estensione, ma le grandi ali pesavano enormemente; anche occorreva un'ossatura che tenesse saldo tutto l'assieme, e l' ossatura, se doveva esser fatta alquanto consistente, bisognava pesasse tanto poco, che era quasi impossibile pure a farsi. Erano queste le difficoltà in cui mi trovavo dopo due anni di esperimenti, e giunto a questo punto pareva dovessi rinunciare ad ogni cosa come a un quesito insolubile, dovendo la macchina esser forte e leggera nello stesso tempo. Or bene, in ogni costruzione ordinaria, come nelle costruzioni d'un battello a vapore e d'una casa, gl'ingegneri hanno il così detto “ fattore di sicurezza „. Per esempio, si farà una colonna di ferro tanto forte da poter sopportare cinque o fino a dieci volte il peso che dovrà essere posto sulla costruzione stessa; ma se noi qui volessimo adottare qualcosa del genere, la costruzione sarebbe troppo pesante per volare.

Mi studiavo insomma di rendere l'opera sempre più leggera; ma siccome le parti leggere erano anche assai deboli, bisognava cercare di renderle più forti per evitare dei disastri; in tal modo il lavoro progrediva di settimana in settimana, di mese in mese, sempre alternando la forma di costruzione e rinforzando le parti deboli fino a portarla quasi alla forma attuale in cui il meccanismo completo, che sviluppa la forza di oltre un cavallo, pesa complessivamente meno di 7 libbre. In questo peso non è inclusa l'acqua, la cui quantità dipende dalla distanza che si vuol percorrere; tutto assieme, come trovasi oggidì, caldaia, graticola pel fuoco e tutto quanto richiede per poter produrre la forza d'un cavallo, pesa qualcosa meno d'una centesima parte della forza d'un cavallo. In tal modo la forza meccanica per volare era assicurata. Ma ciò non bastava.

Dopo di questo, vennero molte altre difficoltà, sorte per altre cagioni, e dispenso il lettore dall'udire la lunga storia delle susseguenti illusioni, che incominciavano poi coi primi tentativi di volare.

Iniziai degli esperimenti per innalzarmi e per volare liberamente, i quali presentarono delle difficoltà ben differenti da quelle provate nella costruzione dell'aerodromo.

Ora studiavo i mezzi per preservare incolume l'aerodromo nelle sue cadute sulla terra, ora per tenerlo sollevato sopra l'acqua. Per fare questi esperimenti si studiarono molte località

[1] Aerodromo, corsiero aereo, il correre nell'aria essendo la essenza del mio piano.

lungo le spiagge del Potomac e sulle adiacenti alture esposte al vento, e ciò per non dare troppa pubblicità alla cosa e per altre ragioni. Nel corso dei miei esperimenti trovai tra le altre cose attinenti al problema, che la macchina doveva incominciare a volare contro il vento e proprio dalla parte opposta a quella che prende un bastimento, il quale intraprende il suo viaggio col vento di dietro. Se il lettore avrà osservato qualche volta un uccello a volare, si sarà accorto che l'uccello vola contro il vento; così ogni volta che l'aerodromo vien lanciato nell'aria, esso deve avere il vento in faccia, venga questo dal nord, dal sud o dall'est. In tal caso non dovevasi stabilire la stazione di lanciamento sulla spiaggia d'un fiume, poichè allora non potrebbe prendere che una sola direzione. Era necessario invece di lanciare l'aerodromo da un luogo elevato ed aperto e che si potesse girare in qualunque direzione, e siccome si desiderava farlo discendere anche sull'acqua, si concepì l'idea (abbastanza ovvia, una volta effettuata) di procurarsi una specie di barca e di costruirvi sopra una piccola baracca che potesse comprendere l'aerodromo quando non lo si adoperava, e dal cui tetto piano lo si potesse lanciare in qualsiasi direzione.

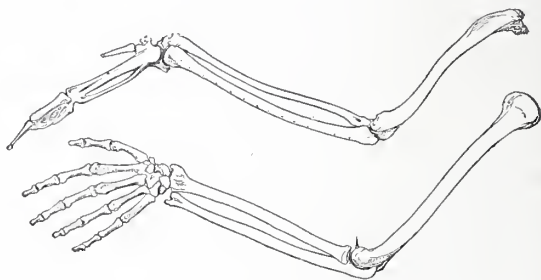
I mezzi per fare questo lavoro erano assai limitati, tuttavia potei procurarmi una piccola nave, sulla quale feci costruire una casetta sullo stampo primitivo, alta un piano, e sulla casa stessa una specie di piattaforma alta 4 piedi, di modo che la piattaforma s'innalzava dall'acqua quasi 20 piedi: era questo il luogo da dove l'aerodromo veniva lanciato mediante un apparecchio. Questo barcone poi fu trasportato giù pel fiume ad un isolotto a venti miglia da Washington, dove mi trovavo allora: tra l'isolotto e la riva correva un tratto d'acqua morta. Ivi i primi esperimenti di tentativi di volare mi rivelarono difficoltà di nuovo genere: difficoltà che in parte mi aspettavo, ma nessuno avrebbe supposto fossero così gravi e serie da sospendere per lungo tempo ogni mio tentativo. Fu nel 1893 che questo barcone, munito d'un apparecchio per lanciare l'aerodromo con una certa velocità iniziale, veniva trasportato giù pel fiume e posto in quel tratto d'acqua morta sopra menzionato, e la di cui situazione generale è indicata sulla carta topografica qui riprodotta: e fu appunto qui ove avvenne il primo esperimento di lanciamento dell'aerodromo con le difficoltà a cui più sopra allusi.

Forse il lettore avrà tanta pazienza di sentire un estratto del diario di questi esperimenti, che incominciarono con un piccolo aerodromo, il quale finalmente era stato costruito in maniera da pesare solamente circa dieci libbre, con una macchina della forza di meno di mezzo cavallo e che poteva innalzare assai più di quanto fosse teoricamente necessario per poter volare. L'esatta costruzione di questo primo aerodromo non è importante, essendo esso stato sostituito più tardi da uno perfezionato, del quale diamo un disegno; era però il risultato di una serie di esperimenti che m'avevano occupato per tre anni.

Il 18 novembre 1893, quando l'aerodromo fu trasportato su quella parte del fiume, non si potè far nulla a cagione della mancanza di calma, essendo nell'impossibilità di mantener la macchina nella posizione dovuta per lanciar l'aerodromo. Gl'invitati ad assistere a questo esperimento ritornarono a Washington per recarsi nuovamente in quel luogo il 20 dello stesso mese, e quantunque in quel giorno sembrasse che non vi fosse punto movimento nell'aria, tuttavia quel poco che rimaneva era abbastanza per rendere impossibile il mantenimento dell'aerodromo nella posizione voluta. Ciò nullameno lo si lasciò andare; un lato dell'aerodromo andò a battere contro l'apparecchio di lanciamento e cadde nell'acqua prima ancora che avesse potuto volare.

Il giorno 24 si fece un'altra prova che, per colpa del vento, non riuscì. Si ritentò l'esperimento il 27 e per quattro giorni successivi, intraprendendo quattro viaggi di 60 miglia l'uno, ma anche questi giorni passarono senza un sol risultato soddisfacente. Si ripresero le prove nel dicembre; dieci, venti volte dovetti ritornarmi alla barca col mio aerodromo. Tuttavia, ogni volta che esso veniva lanciato, si aveva un nuovo perfezionamento. Di tal passo si continuò per una buona parte del 1894, tentando e ritentando le prove. Ma la mia pazienza non cedè un istante. Ogni nuovo accidente era per me un insegnamento, da cui deducevo le conseguenze e di cui mi servivo utilmente in seguito, introducendo immediatamente delle modificazioni nell'apparecchio di lanciamento.

Finalmente, nell' ottobre 1894, completai un apparecchio affatto nuovo, che incorporava i dodici e più requisiti resisi indispensabili durante questo lungo processo di esperimenti e di errori. Il principale di essi era quello di poter lanciare l'aerodromo alla velocità iniziale richiesta, contro il vento, da qualunque punto venisse. Malgrado ciò l' aerodromo non funzionava ancora e gli insuccessi ricominciavano. Questi però non si dovevano certo all'apparecchio, il quale lanciava l'aerodromo con ottimo risultato, ma ad altre cause che dapprima apparivano oscure. Erano le ali difettose, che ora io dovevo studiare e modificare sia nel peso che nella forma.

Ala d'uccello mentre vola.

Ossa d'un' ala d'uccello e ossa d'un braccio umano, disegnate alla stessa scala, dimostranti la loro stretta rassomiglianza.

Prove e innovazioni si succedevano senza interruzione, e finalmente anche le ali, dopo una pazienza ed un lavoro infinito, furono rese abbastanza leggere e forti da poter lavorare. Così dopo tanti sforzi e tanti ostacoli la via era spianata, e tolta sopratutto l'importante difficoltà di bilanciare l'aerodromo.

Ora il lettore potrà essere ammesso ad esaminare più da vicino l'apparecchio, che finalmente potè volare e di cui qui diamo il diagramma e la descrizione.

Scheletro umano e scheletro d'uccello, disegnati alla stessa scala, per mostrarne la curiosa rassomiglianza.

Nella sua forma completa noi vediamo due paia di ali, ambedue leggermente incurvate, ciascuna di esse attaccata ad una lunga bacchetta di acciaio che le sopporta e da cui dipende il corpo della macchina, che contiene le caldaie, le macchine, il meccanismo e le ruote dei propulsori. Queste ruote, a differenza di quelle dei bastimenti, che si trovano di dietro, sono poste quasi nel mezzo. Esse sono fatte a volta di legno, a volta di canevaccio teso su un telaio di acciaio, e misurano tre fino a quattro piedi di diametro. Lo stesso *galleggiatore* è di acciaio, a forma di tubo, e impedisce all'apparecchio di andar abbasso quando cade l'acqua.

La caldaia fornisce una quantità sufficiente di vapore per una macchina d'una forza da un cavallo a un cavallo e mezzo e pesa circa cinque libbre. Il meccanismo, dal canto suo, pesa un poco più di due libbre. Esso deve mettere in azione le ruote del propulsore ad una velocità variante tra gli 800 e 1200 giri al minuto.

Si osserverà che il timone è ben diverso del timone d'una nave, poichè esso deve agire nello stesso tempo orizzontalmente e verticalmente.

La larghezza delle ali, da un'estremità all'altra, è di dodici a tredici piedi. L'aerodromo intiero ha sedici piedi di lunghezza, e il suo peso totale è di trenta libbre, di cui otto libbre circa per i differenti pezzi dell'apparecchio pel motore. In una macchina più grande si potrebbe disporre dei condensatori, e servirsi così ancora del vapore già impiegato, in luogo di lasciarlo perdersi. Ma le dimensioni dell'aerodromo sono ancora troppo ridotte per poter pensare ad un perfezionamento di tal genere. Se così fosse, la durata del volo si conterebbe a ore in luogo di contarsi a minuti. Se vola per cinque minuti, potrà ben volare per mille.

Inoltre, un volo più lungo avrebbe avuto per risultato di far cadere l'aerodromo non nell'acqua, ma su terra ferma, dove senz' altro si sarebbe rotto. Il 6 maggio del 1896 mi recai, forse per la ventesima volta, laggiù al mio barcone, senza una maggiore speranza di riuscire meglio delle altre volte. E quando in quel dopopranzo, per me memorabile, dato il segnale, l'aerodromo veniva lanciato nell'aria, io, dalla spiaggia, lo seguivo domandandomi qual nuovo genere di accidenti esso andava ad aggiungere alla serie di già assai lunga. Ma l'aerodromo continuava tranquillamente il suo volo attraverso lo spazio come un essere vivente. Passò secondo per secondo, finchè trascorse un minuto e l'aerodromo continuava a volare; e, sentendo scappare gli applausi di quei pochi spettatori, provai in me l'emozione di qualche cosa di nuovo che finalmente si fosse compiuto; poichè in nessuna parte del mondo ed in nessuna epoca si era veduta prima d'allora una macchina, uscita dalle mani dell'uomo, sostenersi nell'aria, anche solo per metà tempo di quella.

Per due buoni minuti l'aerodromo continuò così ad innalzarsi, percorrendo più di due miglia: in quel momento lo si vide, non dico cadere, ma piuttosto discendere verso il fiume, sulla cui superficie andò dolcemente a posarsi.

Fu subito tolto di là e di nuovo lanciato con eguale risultato.

Cervo volante di Penaud (1/8 della grandezza attuale).

Ero allora accompagnato dal mio amico Mr. Alexander Graham Bell, il quale non solo assistette al volo, ma con la sua macchinetta fotografica prese delle fotografie istantanee dell'aerodromo nell'aria, che qui abbiamo riprodotto. Egli indirizzò una comunicazione all'istituto di Francia, in cui egli parla di quell'esperimento in questi termini:

" Grazie alla cortesia del Sig. S. P. Langley, segretario della Smithsonian Institution, ho avuto in diverse occasioni il privilegio di assistere agli esperimenti di aerodromo e segnatamente a quello, che ottenne un rimarchevole successo sul fiume Potomac il 6 maggio 1896 e che mi decise a insistere presso di lui perchè ne pubblicasse i risultati.

Per più d'un anno ebbi il piacere di assistere al volo ben riuscito di parecchi di questi aerodromi, ma le riluttanze del professore Langley di rendere pubblici questi risultati fino d'allora m'impedirono di chiedergli il permesso di fare una relazione in proposito.

Alla data indicata furono fatte due ascensioni con l'aerodromo, ovvero " macchina per volare „ per la descrizione della quale mi limiterò a dire che è intieramente costrutta in metallo e messa in moto da una macchina a vapore, la quale, da quanto ho compreso, porta con sè il suo combustibile e la sua acqua per un breve spazio di tempo, ed è d'una leggerezza straordinaria.

Il peso completo dell'aerodromo, compreso quello della macchina ed accessori, era, come mi si disse, di 25 libbre circa. Il metodo di propulsione consisteva nell'uso di due elici aeree e non eravi nè gaz nè altro ausiliare per innalzare l'apparecchio nell'aria fuori della propria forza che sviluppava. L'aerodromo, ad un dato segnale, partì da una piattaforma posta a circa 20 piedi sovra il livello dell'acqua e dapprima si alzò direttamente contro il vento, muovendosi in pari tempo con un notevole equilibrio. Poscia si bilanciò descrivendo delle curve di circa cento metri di diametro e continuò ad innalzarsi fino a quando la sua provvigione di vapore fu esaurita. A capo d'un minuto e mezzo, ad un'altezza che reputo da 80 a 100 piedi, le ruote cessarono di girare, e la macchina, priva

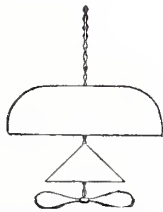
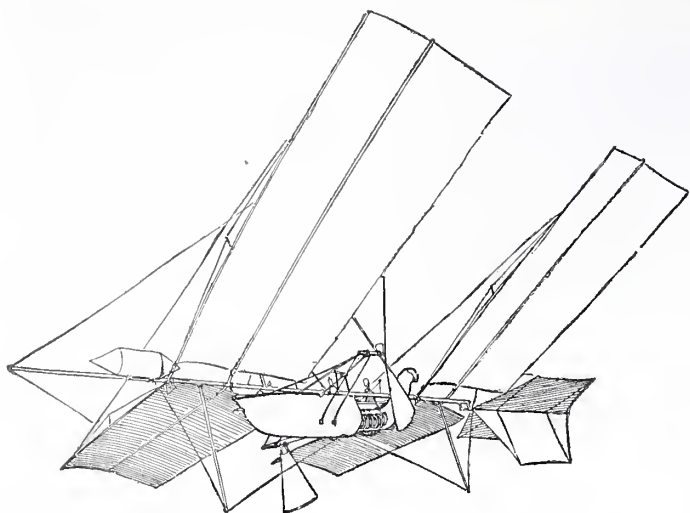



Diagramma dell'aerodromo già descritto.

del soccorso de' suoi propulsori, invece di cadere, come mi attendevo, con mia grande sorpresa, discese così dolcemente e leggermente da toccare la superficie dell'acqua senza il minimo rimbalzo e si trovò immediatamente pronta per un nuovo esperimento.

Nel secondo esperimento, che avvenne subito dopo, l'aerodromo ripetè esattamente quanto aveva fatto la prima volta, eccetto la direzione della corsa che fu differente. Risalì contro il vento, dopo aver descritto delle larghe curve, accompagnato da un movimento ascendente e d'una corsa laterale. Il suo movimento era infatti sì calmo che, credo, un bicchiere d'acqua collocato sopra la sua superficie, non si sarebbe rovesciato. Esaurito il vapore, esso ripetè per la seconda volta l'esperimento: discese ancora con la stessa leggerezza e tranquillità. Non saprei davvero dire quale altezza questa volta abbia potuto raggiungere, non trovandomi sì ben collocato come la prima volta. Ma ebbi occasione di osservare che l'aerodromo aveva preso la sua corsa sopra un promontorio boscoso e provai una vera sensazione di sollievo, vedendolo abbastanza elevato per sorpassare la cima degli alberi di venti a trenta piedi. Toccò l'acqua un minuto e trent'un secondo dopo l'istante in cui era partito, ad una distanza misurata di più di 900 piedi dal suo punto di ascensione.

Ma questa lunghezza non è punto quella del volo compiuto. Secondo il diametro della curva descritta dal numero dei giri del propulsore dati da un contatore automatico o da altre misure, stimai il percorso totale a qualcosa più di 3000 piedi: almeno posso dire che si eccedeva un mezzo miglio inglese.

Dal tempo e dalla distanza si può dedurre che la velocità si è mantenuta tra le 20 e le 25 miglia all'ora per un percorso sempre ascendente. Posso aggiungere che nelle circostanze precedenti avevo visto lo stesso aerodromo raggiungere una velocità assai più grande, quando il suo corso era orizzontale.

Non desidero entrare in altri maggiori dettagli, ma non posso fare a meno di aggiungere che mi sembra oramai dimostrata la praticità del volo meccanico.

Alex. Graham Bell „.

Il 28 novembre, con un altro aerodromo di costruzione quasi identica, potei ottenere un volo più lungo, che percorse circa $^3/_4$ di miglia, discendendo con la stessa sicurezza. In questo esperimento la velocità fu ancora maggiore, circa di 30 miglia all'ora. Questa corsa è indicata dalla linea punteggiata nel diagramma a pag. 207. Uno spettatore che vide l'esperimento disse che pareva un “ miracolo „ e le fotografie che furono tolte dall'originale non possono dare che una debole impressione del fenomeno.

Una macchina per volare adunque ormai è stata fatta. È sempre il primo esperimento il più difficile. Il resto verrà quasi da sè; come accade per tutte le invenzioni, il campo dei perfezionamenti e delle applicazioni appartiene all'avvenire, ma è fin d'ora dischiuso.

La mia macchina ha realmente volato: essa ha quindi dimostrato con questo argomento irrefutabile “ volando „ ch' essa non incarnava punto un'idea chimerica e irrealizzabile.

Non vogliamo qui occuparci della costruzione di macchine più grandi e più potenti, le quali possano rimanere per alcuni giorni nell'aria o che possano viaggiare con maggior velocità;

neppure è qui luogo di entrare in considerazioni circa il loro valore commerciale e la possibilità di applicazioni, sia nell'arte della guerra che nelle arti della pace. Ognuno però intravede come queste possono essere tali, da mutare radicalmente le condizioni della guerra, quando ognuno dei due eserciti nemici potesse mostrare all'altro ogni suo movimento; quando non vi fosse più alcuna linea di fortezze che possa tenere lontano il nemico, e quando le difficoltà di difendere una piazza contro l'attacco del nemico nell'aria saranno tali da lasciarci sperare che ciò affretterà il giorno augurato della fine delle guerre.

L'essenziale del mio difficile compito era di dimostrare la *possibilità* del volo meccanico. Oggi questo è un fatto. Quanto alla successiva sua fase, per lo sviluppo commerciale e pratico dell'idea, è probabile che il mondo baderà ad altri. Questo possiamo dire, fin d'ora, che le grandi vie del cielo saranno presto aperte.

Prof. S. P. Langley

Segretario della Smithsonian Institution.

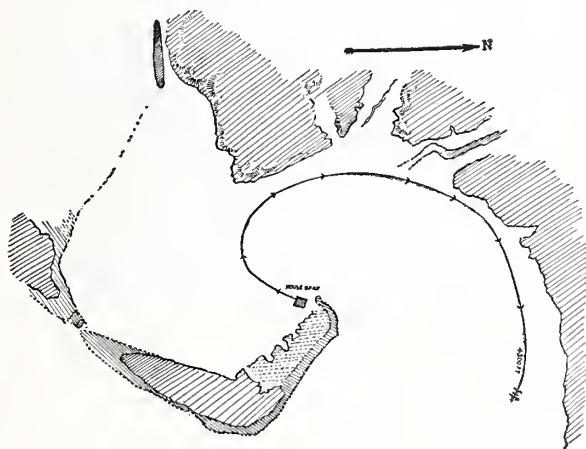



Diagramma mostrante il giro fatto dall'aerodromo nel suo volo sul fiume Potomac a Quantico.

Gaetano Donizetti
dal 1º ritratto pubblicato con data — Napoli, litografia dell'Istituto Militare, 1828.
(Proprietà dei fratelli Donizetti di Costantinopoli).

GAETANO DONIZETTI

NEL PRIMO CENTENARIO DELLA SUA NASCITA.

L melodramma uscito, come Minerva, tutto armato dall'italico cervello con la *Dafne* del Caccini e l'*Orfeo* del Monteverdi, toccava l'apogeo col sommo Rossini, il quale, dopo lo improvviso sfolgorìo del suo *Tancredi*, alla *Italiana in Algeri* e al *Barbiere di Siviglia*, modelli insuperati di opere giocose, aveva già fatto seguire *Otello* e *Mosè*; quando, di mezzo all'alone radioso della sua gloria, apparve e cominciò a brillare, pallido satellite, la stella di Gaetano Donizetti.

Da Andrea Donizetti, umile portiere del Monte di Pietà, e Domenica Nava, nasceva Gaetano a Bergamo, in Borgo Canale, il 29 novembre 1797 e, forse, per la oscurità dei natali, si sarebbe isterilito e perso in qualche modesto ufficio opposto affatto al suo genio, se, a divinarlo e raccoglierlo, non fosse stato quel Gian Simone Mayr di Mendorf in Baviera (14 giugno 1763 † 2 dicembre 1845), il quale, sul principio del secolo e prima spuntasse la abbagliante aurora rossiniana, si spartiva col parmigiano Ferdinando Paër (1 giugno 1771 † 3 maggio 1856) il primato nel melodramma.

Il Mayr che, posta dimora in Bergamo, vi aveva fondato, nel 1805, la Pia Scuola Musicale, tuttora esistente, vi accolse, tra' primi allievi, il promettente giovinetto e gli fu guida ne' rudimenti dell'arte sua; quindi, per sussidi privatamente raccolti, lo inviò a perfezionarsi al Liceo Musicale di Bologna, allora fondato sotto lo insegnamento del celebre padre Stanislao Mattei (10 febbraio 1750 † 12 maggio 1825), che ne fu il primo direttore. Là il giovane Donizetti non tardò a distinguersi, ad emergere primissimo tra quanti aveva condiscepoli.

Compiuto il corso dei propri studi e dopo breve soggiorno in patria, durante il quale, si rinfrancò nei consigli del suo antico e diletto

maestro, si diede risoluto alla composizione lirica ed esordì, nell'autunno del 1818, al San Luca di Venezia, con la sua prima opera *Enrico di Borgogna*. Da quella sino al funesto momento, in cui la sua ragione si offuscò, nello insulto del tremendo malore che doveva trarlo al sepolcro; altre sessanta opere egli diede alle scene, senza contare le due postume, *Rita* e *Il duca d'Alba*, il primitivo *Poliuto* sfrondato delle aggiunte a *Les Martyrs*, ed altre generalmente ignote e controverse, quali *Dalinda*, *Adelaide* e *Ne m'oubliez pas*, la forse non mai rappresentata e perduta *Gabriella di Vergy*, e senza contare l'oratorio *Il diluvio universale*, diciasette tra inni e cantate, compresa *Aristea*, inclusa a torto tra i melodrammi, la musica sacra, la vocale da camera e i pezzi diversi: un soverchio di produzione per una vita artistica, che varcò di poco il quarto di secolo.

Gaetano Donizetti
dalla litografia premessa alla edizione originale del *Don Sebastiano* — Vienna, Mecchetti, 1845.

Ventisei opere egli offerse al teatro durante i primi dodici anni di tale sua vita: *Enrico di Borgogna* (Venezia, 1818), *Il falegname di Livonia* (ivi, 1819-20), *Le nozze in villa* (Mantova, 1820), *Zoraide di Granata* (Roma, 1822), *La Zingara* (Napoli, id.), *La lettera anonima* (ivi, id.), *Chiara e Serafina* (Milano, id.), *Il fortunato inganno* (Napoli, 1823), *Una follia* (Venezia, id.), *Alfredo il Grande* (Napoli, id.), *L'aio nell'imbarazzo* (Roma, 1824), *L'eremitaggio di Liverpool* (Napoli, id.), *Alahor in Granata* (ivi, 1826), *Il castello degli invalidi* (Palermo, id.), *Elvida* (Napoli, id.), *Olivo e Pasquale* (Roma, 1827), *Otto mesi in due ore* (Napoli, id.), *Il Borgomastro di Saardam* (ivi, id.), *Le convenienze e inconvenienze teatrali* (ivi, id.), *L'esule di Roma* (Roma, 1828), *La Regina di Golconda* (Genova, id.), *Gianni di Calais* (Napoli, id.), *Il Giovedì Grasso* (ivi, id.), *Il Paria* (ivi, 1829), *Il castello di Kenilworth* (ivi, id.), *I pazzi per progetto* (ivi, 1830), *Imelda de' Lambertazzi* (ivi, id.). Avvolto sempre nella luminosa atmosfera rossiniana, nè giunto ancora a foggiarsi una caratteristica fisonomia, il giovine maestro durò fatica, e molta, prima di poter penetrare, se non nei teatri, nella coscienza e nel gradimento dei pubblici. Pei molti felicissimi accenni con-

tenuti nella *Zingara*, nell'*Aio nell' imbarazzo*, nell'*Olivo e Pasquale* e, più specialmente, nella *Regina di Golconda*, egli emergeva nel genere buffo e lo si apprezzava come valente imitatore del pesarese; ma, in onta ai lampi di genio sprizzanti dal suo *Esule di Roma*, poco lo si reputava idoneo al genere serio. Positivo, intanto, che, delle ventisei opere composte in quel breve periodo e rivelanti tutte, qual più qual meno, la imitazione rossiniana, nessuna più rimane alle scene.

Gaetano Donizetti (1846)
dal disegno originale di T. Ghezzi, eseguito dal vero nella Casa di Salute d'Ivry.
(Proprietà della Sig. Ved. Campana).

Palestra alle sue prime manifestazioni furono principalmente le due città di Roma e di Napoli, alle quali egli si legò di singolare affetto. A Roma imparò a conoscere ed amare la giovane Virginia Vasselli, che condusse in sposa nel 1826; a Napoli, dove, alla morte di Nicolò Zingarelli (4 aprile 1752 † 5 maggio 1837), s'ebbe affidata la direzione di quel Conservatorio, trasse i suoi anni migliori accanto all'adorata consorte, sinchè il 30 maggio 1837, essa gli venne rapita da una maligna scarlattina, immergendolo in una tristezza che non vinse mai più. Da quell'ora, cominciò per lui una vita irrequieta, avventurosa, randagia: nell'arte sua egli cercava forse un balsamo alla propria insanabile ferita. Dimessosi da direttore di quel Conservatorio; disgustato anche dal contegno della censura di quel Teatro San Carlo che gli respinse il *Poliuto*, perchè " troppo sacro ", egli cedette agli inviti dell'estero, già sonante del suo nome, recandosi, nel 1839, una seconda volta, a Parigi, dove, nel volgere di un anno, pose in scena all'Opera Comica e alla regia Accademia di Musica, tre spartiti che accrebbero tanto più la sua fama.

Lo volle allora Vienna. Casa d'Ausburgo lo onorò in mille modi e, mentr'egli, dopo aver diretto a Bologna le tre memorande esecuzioni dello *Stabat Mater* di Gioachino Rossini, stava trattando col sommo pesarese, che lo teneva in alta estimazione ed affetto, per assumere la direzione di quel Liceo Musicale, lo nominò imperiale e reale maestro di cappella di Corte, al posto stesso già occupato da Volfango Mozart.

S'alternò, quindi, tra Vienna e Parigi, garrito, contrastato come il più grande maestro che, dopo la quiescenza del Rossini e la morte immatura del Bellini e prima dello assurgere di Giuseppe Verdi, vantasse, non solo l'Italia, ma si può dire tutto il mondo civile.

Nella febbre insieme del lavoro e della gloria, lo colse, a Parigi, nel 1847, il fiero malore, che gli turbò, gli sconvolse la ragione. Un nipote, Andrea, figliuolo a suo fratello Giuseppe, capo delle musiche militari dello impero ottomano, gli accorse al fianco da Costantinopoli e, nella illusione che il clima nativo potesse risanarlo, ottenne di trasportarlo in patria, dove, a malgrado delle solerti e amorevoli cure, onde lo circondò la benemerita signora Rosa Basoni-Rota e la famiglia de' baroni Scotti, cessò di vivere l'8 aprile 1848.

Fu un lutto per l'Italia, per l'arte mondiale.

Gaetano Donizetti, come già dissi, durante il primo periodo della sua vita artistica, non giunse a rivelarsi intero: una parte del suo fuoco sacro gli stava reconditamente ascosa nelle cellule cerebrali in attesa della scintilla che lo facesse divampare.

Innegabile, quindi, che, a perfezionarlo, a completarlo, a dargli intero il suo *io*, concorse, in possente modo, la nuova, ingenua e patetica musa di Vincenzo Bellini. Di fatti, quand' egli cominciò a manifestare la propria trasformazione, dando al Carcano di Milano, il 26 dicembre 1830, la sua *Anna Bolena*, già da quattro anni gli era accaduto di udire al San Carlo di Napoli la prima opera: *Bianca e Fernando*, del cigno catanese e ne aveva scritto al Mayr: “ È pur troppo bella che me ne accorgerò io „, e già il Bellini aveva fatto rappresentare, alla Scala di Milano, *Il Pirata* (27 ottobre 1827) e *La straniera* (14 febbraio 1829), e, a Parma, *Zaira* (16 maggio 1829), che poi, rifusa nei *Capuleti e Montecchi*, fu data a Venezia l'11 marzo 1830.

La influenza belliniana si sente spiccata nell' altre trentatrè opere, che il Donizetti compose dopo *Anna Bolena*, tra il 1830 e il 1844, e cioè: *Francesca di Foix* (Napoli, 1831), *La Romanziera* (ivi, id.), *Fausta* (ivi, 1832), *Ugo conte di Parigi* (Milano, id.), *Elisir d'Amore* (ivi, id.), *Sancia di Castiglia* (Napoli, id.), *Il furioso all'Isola di S. Domingo* (Roma, 1833), *Parisina* (Firenze, id.), *Torquato Tasso* (Roma, id.), *Lucrezia Borgia* (Milano, id.), *Rosmonda d'Inghilterra* (Firenze, 1834), *Maria Stuarda* (Napoli, id.), *Gemma di Vergy* (Milano, id.), *Marino Faliero* (Parigi, 1835), *Lucia di Lammermoor* (Napoli, id.), *Belisario* (Venezia, 1836), *Il campanello* (Napoli, id.), *Betly* (ivi, id.), *L'assedio di Calais* (ivi, id.), *Pia de' Tolomei* (Venezia, 1837), *Roberto Devereux* (Napoli, id.), *Maria di Rudenz* (Venezia, 1838), *Gianni di Parigi* (Milano, 1839), *La figlia del Reggimento* (Parigi, 1840), *I martiri (Poliuto)* (ivi, id.), *La Favorita* (ivi, id.), *Adelia* (Roma, 1841), *Maria Padilla* (Milano, id.), *Linda di Chamounix* (Vienna, 1842), *Don Pasquale* (Parigi, 1843), *Maria di Rohan* (Vienna, id.), *Don Sebastiano* (Parigi, id.), *Caterina Cornaro* (Napoli, 1844). E tanto più si riconosce dal suo massimo capolavoro *Lucia di Lammermoor* in poi, ossia: dacchè il Bellini, il 25 gennaio 1835, ebbe posto in scena a Parigi i suoi *Puritani*.

I raggi convergenti dei due immortali maestri di Pesaro e di Catania, uniti in un fascio, fecero brillare il grande astro donizettiano di luce sua propria, che agguagliò e, complessivamente, giunse talvolta a superare, per intensità e vivezza, quelle medesime dalle quali derivava. Ed invero egli superò il primo di que' suoi modelli, nella espressione passionale del sentimento e nella efficacia del drammatismo, e, di gran lunga, il secondo, nello sviluppo armonico de' concetti, nella grandiosità delle intavolature e, sovratutto, nella varietà incomparabile della tavolozza.

Molte cagioni si sono indicate alle trasandataggini, che, disgraziatamente, si notano in tutte le sue opere, anche le meglio riuscite: consuetudini del tempo, bisogni incalzanti, esigenze indiscrete d'impresari, di artisti e direzioni teatrali. Ma, oltre a ciò, è da credersi provenissero più ancora dalla speciale sua indole nativa; da esuberante farragine d'idee melodiche picchianti imperative all'usciolino del suo cervello, impazienti di uscirne alate e frementi. Egli era come focoso destriero inetto al passo e all'ambio, capace solo di correre al galoppo. L' esame accurato de' suoi spartiti rivela, a chi ben guardi, quale il modo, sempre impetuoso ed affrettato, della sua composizione. Dopo lettura del libretto, egli stabiliva, per

certo, i capisaldi dell'opera sua: que' punti, che più vivamente lo avessero impressionato e al contatto de' quali già si fosse sentito vibrare nella mente i pensieri spontanei, destinati a rivestirli ed estrinsecarli, e, nel rincorrerli ansioso, quasi smaniante d'afferrarli, l'un dopo l'altro, in rapida successione, e formarne collana riappare quasi più sulle scene; di rado *Maria di Rohan*, a malgrado lo stupendo suo ultimo atto, e n'è sbandita totalmente *Anna Bolena*, per manco di adeguati esecutori.

Ma, per raccogliere in un fascio i più fulgidi sprazzi di luce che si sprigionano dallo scrigno donizettiano, allo indimenticabile terzetto della

Facsimile (ridotto) della scrittura di Donizetti, *Bozza*.
(Proprietà dei fratelli Giuseppe e Gaetano Donizetti, pubblicato col loro gentile permesso).

di gemme; sorvolava alle parti intermedie, senza darsene cura. Ma quante di cotali gemme scintillanti di melode ispirata e di sapiente armonia non si trovano profuse nello sterminato suo repertorio!

I profani non conoscono che i suoi massimi capolavori: *Lucrezia Borgia* e *Lucia di Lammermoor*, *Favorita* e *Linda*, *Elisir d'Amore* e *Don Pasquale.* Il *Don Sebastiano* che, di mezzo a parecchie deficenze, imputabili, in gran parte, al dramma, rimane pur sempre sintesi suprema del suo graduale assurgimento, non *Lucrezia*, all'appassionato finale secondo della *Lucia*, allo intero incantevole ultimo atto della *Favorita*, al settimino e al duetto tra baritono e tenore del *Don Sebastiano*, a tutte le peregrine bellezze contenute nell'*Elisir*, la *Linda*, il *Don Pasquale*, la *Maria di Rohan*, l'*Anna Bolena*; conviene poter aggiungere il terzetto finale dell'*Esule di Roma*, il quartetto tra le donne velate della *Regina di Golconda*, la grande aria del *Furioso*, i quartetti della *Parisina* e del *Marin Faliero*, il finale primo del *Torquato Tasso*, il duetto famoso del

Belisario, il concertato tolto alla *Maria di Rudenz* e trasportato nel *Poliuto*.

Contemperando la eccelsa e poderosa maestà drammatica raggiunta dal *Guglielmo Tell* del Rossini col tenero e soave pathos belliniano, il genio eminentemente assimilatore di Gaetano Donizetti s'equilibrò, con fusione tutta sua peculiare, in una specie di verismo fluttuante e vario come la umana natura. Al pari de' grandi artefici del rinascimento, il maestro ebbe la comprensione lata de' più riposti segreti dell'arte sua e il versatile rispecchio d'Este, il *Campanello dello speziale* tintinnante allegro, tra l'agonia di *Edgardo di Ravenswood* e quella di *Roberto Devereux*, e la vispa *Norina* sberteggiante il vecchio "sposino amabile", tra gli spasimi di *Leonora di Guzman* e quelli di *Maria di Rohan*, mentre, agl'impeti frenetici del *Furioso* e di *Torquato* e ai pianti di *Linda*, fanno diversione e contrasto le ridevoli grullerie del negro *Kaidamà*, di *Don Gasparo* e del *Marchese di Boisfleury*.

Gaetano Donizetti sentiva vivamente il drammatismo delle situazioni e la passionalità in-

Cartellone per le pubblicazioni del *Panthéon Musical* di Parigi — Caricatura
Donizetti sopra una locomotiva getta spartiti a tutto il mondo "e ad altri siti".

intuitivo d'ogni più disparato affetto. Egli rise e pianse sincero e, come n'è prova luminosa la sua *Linda*, seppe commescere il pianto al riso in armoniosa ed omogenea vicenda.

E la vicenda emergeva spontanea dall'animo suo: gaio per indole, lo fecero triste i casi della vita: le insidie degli emuli, la morte della sposa adorata, i travagli famigliari, l'indomabile malore incubante. Ma, generoso ed altiero, la tristezza intima e recondita manteneva celata ed occulta sotto il velo della sua congenita giocondezza. Da ciò lo alternarsi perenne, massime nella sua età matura, di due opposte virtualità: *Dulcamara*, rivaleggiante con *Figaro*, tra i sanguinosi patiboli eretti alle spose infide da Arrigo VIII d'Inghilterra e da Niccolò III dividuale e li traduceva musicalmente con rara potenza di espressione: non del paro il sentimento collettivo. A cagione di ciò, mentre, dagli stessi suoi pezzi d'assieme più complicati, balzano fuori gl'individui, con le loro proposte e perorazioni, dominanti sempre la fusione de' plessi vocali e strumentali, egli non è mai pervenuto, in alcuna delle tante sue opere, a dare una elevata dignità di forma, od una persuasiva impronta caratteristica ai semplici cori isolati.

La giovine stella di Gaetano Donizetti era apparsa sull'empireo melodrammatico, quando, dietro le luminose evanescenze di Cherubini, Mayr e Paër e torno torno al baldo sole rossiniano, brillavano, maggiori pianeti, Spontini,

Coccia, Morlacchi, Vaccai, Mercadante, Pacini, i Ricci, Méhul, Boïeldieu, Auber, Weber, Hérold, Meyerbeer, Halévy e, minori satelliti, Generali, Raimondi, Andreozzi, Kreutzer, Basily, Carafa, Terziani, Fioravanti, Puccita, Manfroce, Spohr, e quando già s'annunciava l'aurora di un sole novello: Bellini. Arduo però il raggiare un solo barbaglio, di mezzo tanta vittoria di luce. Ma non stettero molto a determinarsi i tramonti. Il grande pesarese, allo inizio a pena della sua virilità, salutata l'arte con l'altissimo grido di *Arnoldo*, si ricinse di nubi e disparve, pari ad antico nume di Olimpo, e il soave catanese, quasi all'età stessa, si spense improvviso, come meteora fuggente. Donizetti conseguiva il massimo de' suoi trionfi con *Lucia di Lammermoor*, quando giungeva a Napoli l'annuncio fulmineo della morte di lui, avvenuta due giorni prima a Puteaux. Si sarebbe detto che lo spirito dell'autore dei *Puritani* si fosse trasfuso nel compositore bergamasco, il quale, da quell'ora, rimase solo a sfolgorare sul nostro lirico firmamento.

Parigi, che già era stata conquisa dal suo *Marino Faliero*; Parigi, che lo rivolle a sè, dopo quel suo grande trionfo, lo acclamò, con rapida progressione di entusiasmo, nella *Figlia del reggimento*, nei *Martiri* e, segnatamente, nella *Favorita* e lo contrastò a Vienna, dov'era stato chiamato a scrivere *Linda* e *Maria di Rohan*, per avere da lui i suoi due ultimi capolavori *Don Pasquale* e *Don Sebastiano*, sintesi e compendio del suo genio comprensivo e versatile.

Fu in codesti ultimi otto anni, dalla *Lucia* in avanti, ch'egli rifulse della sua più vivida luce. La scuola francese, alla quale pure aveva saputo sapientemente piegarsi, senza nulla perdere del suo genuino suggello d'italianità, gli porse novello fascino di squisitezza e di grazia. Nel meraviglioso ultimo atto della *Favorita*, egli toccò le più alte vette della potenza commotiva e della schietta estrinsecazione del dramma, riassumendo tutto sè stesso e invadendo l'avvenire e, col *Don Sebastiano*, osò ardimenti non mai prima tentati.

È giustizia, per altro, il riconoscere come, nello erigere al proprio nome uno imperituro monumento di gloria, egli avesse non pochi e validi collaboratori, specialmente tra i più celebri artisti del suo tempo, quali la Enrichetta Méric-Lalande, la Luigia Boccabadati, la Giovannina Ronzi-De Begnis, la Giuditta Pasta, la Brigida Lorenzani, la Marietta Brambilla, la Fanny Tacchinardi-Persiani, la Carolina Ungher, la Rosina Stoltz, l'Eugenia Tadolini, la Giulia Grisi; i tenori Domenico Donzelli, Giambattista Rubini, suoi compaesani, Lorenzo Salvi, Antonio Poggi, Napoleone Moriani, Gilberto Duprez, Giuseppe Mario; i baritoni Antonio Tamburini, Domenico Cosselli, Giorgio Ronconi, Paolo Barroilhet, Felice Varesi; i bassi cantanti e buffi, de' quali s'è omai perduto lo stampo, Luigi Lablache, Filippo Galli, Ignazio Marini, Agostino Rovere, Prospero Derivis, Nicola Levasseur, ecc.

Al tempo stesso, quale compenso alle prime traversie e ai patimenti sofferti nella età giovanile, in uno col bacio della gloria, lo confortava il sorriso delle pubbliche e private onoranze.

Era giunto al suo apogeo, quando l'arco soverchiamente teso si spezzò: uno eccesso fisico ed intellettuale di passioni e di fatiche gl'infranse il corpo, squilibrandogli la mente: l'astro splendido e radioso si spense stridendo nelle tenebre della follia. Ma non si spense del paro la luce purissima dell'opera sua, la quale, tra fuochi fatui e diffusi bagliori di aurore boreali, splende pur sempre, faro di guida e di salvezza. E, siccome la grande famiglia artistica non si ramifica e perpetua per trasmissione di sangue, ma per consonanza di genialità e sentimento d'arte, nella stessa guisa ch'egli provenne direttamente dallo immortale pesarese e si affratellò al divino Bellini, trasmise poi il proprio retaggio nel sommo Giuseppe Verdi, il maggiore dei maestri viventi, che ne fu legittimo successore e dalle cui ultime opere: *Aida*, *Otello* e *Fàlstaff*, già rampollano le propaggini della nostra giovine melodrammatica. Donizetti, per tal modo, fu il saldo anello, anzi: il cerchio, che congiunse in uno i nostri quattro più eccelsi compositori di questo secolo morente: fiammante tetrarchia, dalla quale, checchè si faccia, dovranno pur sempre scaturire le scintille animatrici dell'avvenire, se vuolsi serbato all'arte nostra il suo genuino suggello nazionale.

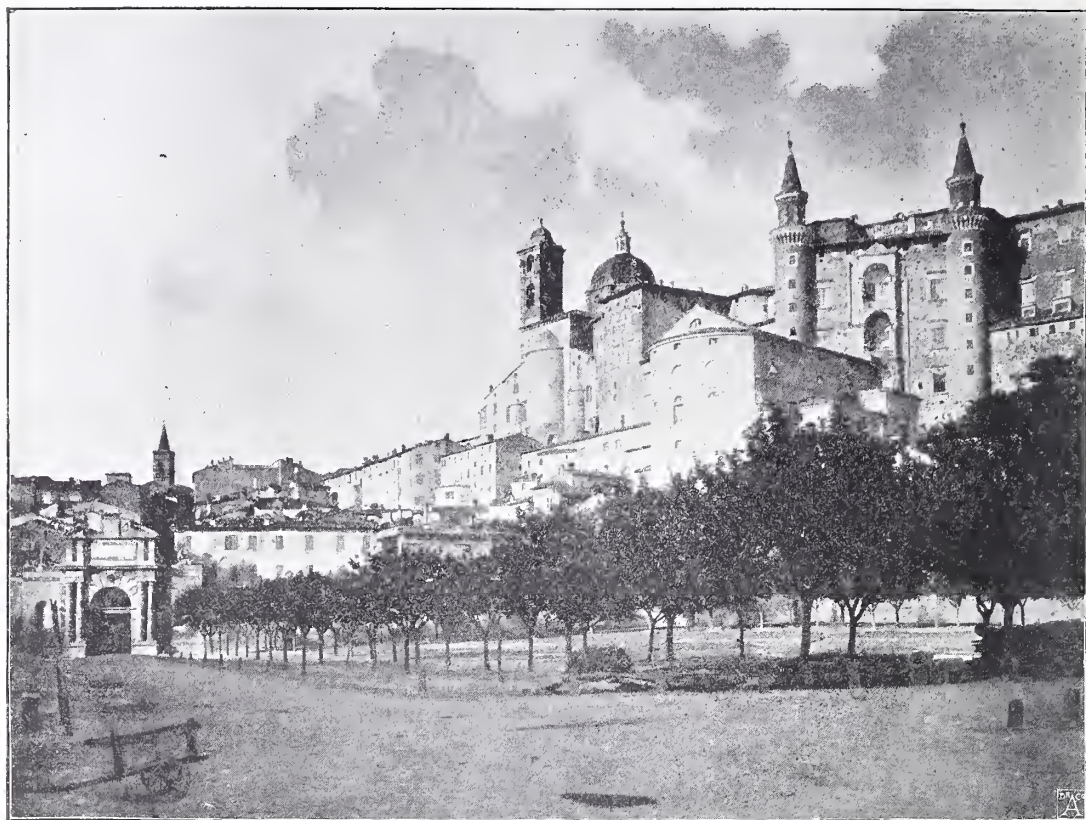
Donizetti morì nel corpo quando era già

morto nello intelletto ; ma, dalle proprie ceneri, parve tosto rinascere come favoleggiata fenice egizia. L' anno medesimo del suo decesso, Napoli esumò il *Poliuto*, quale originariamente le era destinato, e lo spinse a trionfare sulle scene del suo San Carlo; nel 1853, da *Otto mesi in due ore*, melodramma che il Gilardoni aveva tratto dal dramma omonimo del Pixerécourt, i signori Leuven e Brunswick ricavarono *Elisabeth, ou la Fille du proscrit*, che, rimpasticciata dal maestro Fontana, vide la luce della ribalta al Teatro Lirico di Parigi il 31 dicembre 1853 e, finalmente, il 7 maggio 1860, per cura del maestro Adam, si rappresentò all'Opera Comica di quella stessa metropoli la farsa *Rita ou le mari battu*. Ed oggi, a quasi mezzo secolo dalla sua morte, non il ricordo soltanto, ma l'opera di lui è sempre viva, fresca, palpitante.

Quanti, invece, tra i maestri suoi contemporanei ed anche a lui posteriori, dopo un momento d'auge ingannosa e passeggiera, non sono scesi nella tomba ravvolti nel sudario delle stesse loro opere, chiusi sotto la lapide dell'oblio !

Bergamo, nel primo centenario della nascita di lui, ha eretto alla sua memoria un sontuoso monumento. Ma egli altro ne aspetta. Una storia completa, documentata, precisa della sua opera artistica, la quale offre tuttora tante incertezze e lacune, quasi si trattasse di artista vissuto nel cieco medio evo.

PARMENIO BETTÒLI.

Gaetano Donizetti — Caricatura anonima del *Charivari*.

Panorama di Urbino.

IL MONUMENTO A RAFFAELLO SANZIO.

RA da assai tempo che la nobile città di Urbino sentiva il bisogno di possedere un monumento che eternasse il ricordo del divino pittore nato tra le sue mura. Sino dai primi anni che succedettero alla morte di Napoleone I, quando, ai lunghi turbamenti guerreschi, cominciava a seguire la pace, si vagheggiò il proposito di quel monumento e nel 1828 il Consiglio municipale di quella città lo prese in considerazione.

Il padre Luigi Pungileoni dei Minori Conventuali, cui devesi l'*Elogio Storico di Raffaello*, c'informa come, del tempo suo, si affacciasse il progetto di erigere quel monumento poco distante dalla casa del sommo pittore e come il valente scultore Giovanni Ceccarini ne modellasse la statua colossale in gesso, dichiarandosi pronto a prestare gratuitamente l'opera sua.

Ma di quel primo tentativo altro ricordo non rimase se non una fotografia riproducente la grande statua, la quale figurava Raffaello seduto su di un masso nell'atto di schizzare su di una tela un dipinto.

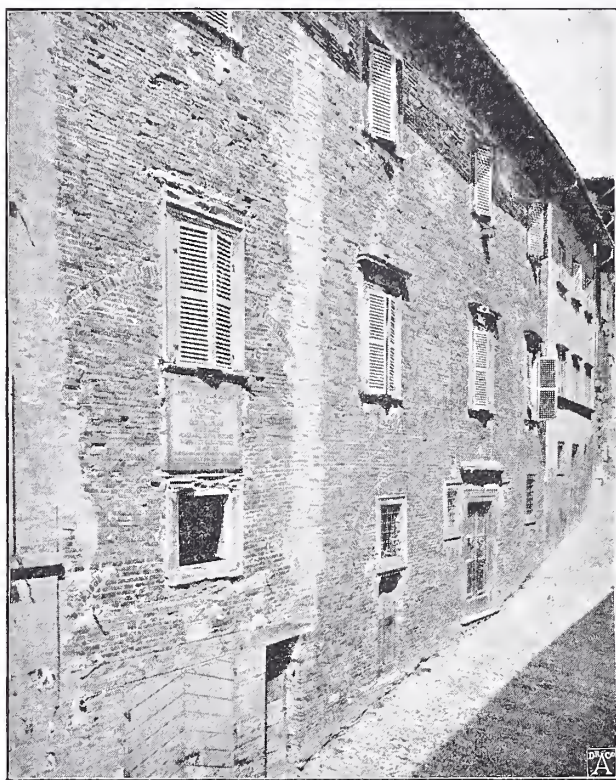
Più tardi, nel 1843, il nobile urbinate Curzio Corboli scriveva da Roma che la statua di Raffaello egli medesimo l'avrebbe commessa a proprie spese e donata alla città. E la commise infatti al carrarese cav. Carlo Finelli e la spedì a Urbino, dove giunse il 1º settembre 1847 e dove, il 15 del mese stesso, fu solennemente inaugurata in quel duomo.

Ma un monumento veramente pubblico mancava sempre. A colmare una tanto lamentata

LUIGI BELLI — MONUMENTO A RAFFAELLO SANZIO IN URBINO.

lacuna concorse, in principal modo, il rimpianto conte Pompeo Gherardi, alla cui opera si dovette la fondazione della nuova Accademia, intitolata al nome del divino Raffaello (1869), la quale curò poi l'acquisto, il restauro e la decorazione della sua casa.

L'Accademia stessa, preoccupandosi della non lontana ricorrenza del quarto centenario della morte di re Vittorio Emanuele. Sorsero allora dovunque comitati per erigere un monumento alla memoria venerata di lui: e tutto ciò pose novello indugio all'opera del Comitato rafaellesco.

Nondimeno, con le somme già sottoscritte, con la promessa di un contributo del Governo e la speranza di nuove offerte, il Comitato, di

Urbino — Casa dove nacque Raffaello.

nascita del sommo pittore, fece in guisa si nominasse nel 1877 una Commissione incaricata di formare il programma pel monumento e le relative feste centenarie.

La Commissione, oltre al prelodato conte Gherardi, comprendeva i signori cav. Vincenzo Romani, prof. avv. Torquato Cerquetti, e avv. Pompeo Natalucci.

Ma il 4 luglio di quell'istess'anno moriva il conte Gherardi e, a sostituirlo nella presidenza dell'Accademia, veniva eletto, l'anno successivo, il prof. Giuseppe Nicolai. Sopravvenne, in pari tempo, il tremendo lutto nazionale causato dalla intesa col Municipio, pubblicava nel 28 agosto 1882 il programma di concorso al monumento, promettendo premi ai migliori concorrenti, e fissando la spesa dell'opera, senza i trasporti, le sottofondazioni, la balaustra e la messa in opera, a lire 80,000.

Furono 41 i bozzetti che presero parte a un tale concorso, sul quale si pronunciò una giurìa formata de' signori prof. Camillo Boito e Raffaele Faccioli, architetti; Pio Fedi e Salvino Salvini, scultori; e Girolamo Induno, pittore.

Per verdetto della stessa giurìa, i premi si assegnarono ai tre bozzetti contrassegnati coi

motti: *Col tempo*, *Dove trovar vuoi tu grazia maggiore?* e *Post Raphael nil admiror*, dei quali, aperte le rispettive schede, si riconobbero autori i signori cav. prof. Luigi Belli, di Torino; cav. prof. Urbano Lucchesi, di Trieste, e Giorgio Kiss, di Budapest.

L' opera venne aggiudicata al primo di essi.

Ma, frattanto, la ricorrenza centenaria (1883) era trascorsa e non la si potè celebrare se non colla esposizione dei bozzetti presentati al concorso.

Urbino — Stanza dove nacque Raffaello.

Dieci anni impiegò il Belli nella esecuzione del lavoro, il quale, per altro, sino da tre anni or sono trovavasi ultimato in tutte le sue parti. Ma esso non venne solennemente inaugurato se non il giorno 22 dello scorso agosto, alla presenza dell'on. Gianturco, ministro di Pubblica Istruzione e rappresentante, in pari tempo, il Re.

Il monumento rispecchia in ogni parte lo stile del Cinquecento, armonizzante coll'architettura del Palazzo Ducale, ai fianchi del quale è collocato, e con l'arte raffaellesca.

La statua del divino pittore, in costume da lavoro, esattamente copiato da documenti dell'epoca, riproduce con perfezione mirabile, quantunque ingrandite, le belle sembianze del grande artista quali ci vennero tramandate da lui stesso nel ritratto che si ammira nella Galleria degli Uffizi a Firenze: la testa leggermente sollevata, mentre la mano sinistra regge la tavolozza e la destra abbandonata tiene il suo magico pennello, rivelano, con la posa e con le movenze dell'intera persona, la contemplazione da lontano di un'opera d'arte che egli sta creando.

La statua in bronzo, alta m. 3.84, modellata correttamente in ogni particolare, spicca in alto e armonizza con la severa tinta delle pareti del Palazzo Ducale.

La ricca trabeazione, che corona il piedistallo, è ornata dagli stemmi della città di Urbino, da cui si dipartono festoni di alloro, ricongiunti ai quattro angoli cogli stemmi di Perugia, Firenze, Siena e Roma.

Nel dado del piedistallo, gli otto pilastri, sormontati da eleganti capitelli in bronzo, hanno le lesene leggiadramente e variamente decorate di raffaelleschi, che ricordano le splendide ornamentazioni degli stipiti delle porte e delle finestre del classico palazzo dei Montefeltro. Nella fronte del dado, come in un quadro vivente, è riprodotto Raffaello, che nella Corte Pontificia

ritrae, con tutti i particolari dell'ambiente, la figura del suo più grande mecenate, Leone X, seduto, mentre in piedi gli stanno a tergo i due cardinali, Giulio De Medici e Lodovico da Rossi, tali come sono effigiati nel famoso suo quadro della Galleria Pitti: dalla parte opposta del dado il bassorilievo rappresenta Raffaello architetto, in atto di spiegare ad un operaio il lavoro da eseguirsi. Le due figure stanno sopra un'armatura, dietro alla quale si scorge già eretto il colonnato del terzo piano delle famose Logge Vaticane, che compite, dovevano poi essere dipinte da lui e creare quella ricca ed elegante ornamentazione, la quale, dal nome del divino pittore, assunse quello di raffaellesca, che conserva tuttora.

Ai lati del dado, le cui pareti sono vagamente damascate in oro, siedono due statue in bronzo: a sinistra di chi guarda, una donna di ellenica bellezza, nell'atto di sciorsi dal manto che interamente la ricopriva, e rappresenta la *Rinascenza*; a destra un *Genio*, dalla posa e dalle forme michelangiolesche, che lancia in alto una corona di alloro.

Ambedue le statue hanno ai piedi dei ruderi di antiche costruzioni decorate di finissimi bassorilievi e insieme stanno a simboleggiare il Rinascimento, operatosi nel secolo XV per opera del genio di Raffaello.

Sotto la *Rinascenza* si legge in oro il motto " *Post fata* ", sotto il *Genio* " *Virtuti* ".

L. Belli — *Putti* — Dettaglio del monumento a Raffaello.

Le basi dei pilastri del dado portano incastonati i ritratti in bronzo, ricavati da documenti autentici, dei maestri e dei più famosi discepoli di Raffaello, quali Bramante, Timoteo Viti, Pietro Perugino, Giovanni da Udine, Pierino del Vaga, Francesco Penni, Giulio Romano e Marcantonio Raimondi. Questi ritratti, come gli specchi di marmi colorati, i damaschi in oro, i capitelli di bronzo, le basi dei pilastri in granito lucido rosso, dànno al piedistallo di marmo bianco di Carrara un' intonazione gradevole e bene armonizzante con le tre grandi statue di bronzo.

Sullo zoccolo che sostiene il piedistallo, a fronte ed a tergo stanno due gruppi mirabili di putti in marmo, tolti, nelle pose e nelle movenze, dai leggiadri bimbi e dai vispi angioletti dipinti da Raffaello nei suoi quadri, e corrispondono nel concetto ai due bassorilievi delle fronti del dado.

Il gruppo sul davanti simboleggia la pittura: uno dei bambini, con disinvoltura infantile tutta

L. Belli — *Putti* — Dettaglio del monumento a Raffaello.

propria, sta disegnando ; l'altro, appoggiato alla tavolozza, osserva pensoso, come l' angioletto della Madonna di S. Sisto; mentre il terzo, ritto e sicuro, ad imitazione di quello dipinto nel quadro della Madonna di Foligno, mostra la targa su cui è scritto il nome del pittore: " *Raphael Urbinas* ". Dalla parte opposta si ripete, variato nella figura, il putto con la stessa targa e la stessa scritta, mentre in basso, dei due adagiati, l'uno svolge all'altro un disegno architettonico, riproducente la pianta della famosa *Villa Madama*, della quale si conserva il disegno originale nella Galleria Pitti a Firenze.

Lo zoccolo posa sopra elegante gradinata di cinque gradini, in granito rosso di Baveno, formante una base di m. 7.80 per m. 6.30.

L'altezza totale del monumento è di metri 10.15.

A difesa dell'opera grandiosa, corre torno torno, a tre metri di distanza, una classica ringhiera di marmo di Carrara, disegnata dallo stesso scultore nello stile del 1500.

***

S'è detto che il monumento sorge presso il Palazzo Ducale.

Iniziato sopra disegni del dalmata Luciano di Laurana sul finire del secolo XV per incarico del primo duca d'Urbino Federico III di Montefeltro, e poi condotto a termine dal fiorentino Baccio Pindello, tale palazzo andò riputato come il più bello che si trovasse in Italia. E Baldassare Castiglioni n'ha lasciato scritto che Federico " d'ogni opportuna cosa si ben lo fornì, che non palazzo, ma una città in forma

di palazzo esser pareva; e non solamente di quello che ordinariamente si usa, come vasi di argento, apparamenti di camere di ricchissimi drappi d'oro, di seta e d'altre cose simili, ma per ornamento vi aggiunse una infinità di statue antiche di marmo e di bronzo, pitture singolarissime, istrumenti musici d'ogni sorta; nè quivi cosa alcuna volse, se non rarissima ed eccellente. Appresso, con grandissima spesa, adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri greci, latini ed ebraici, quali tutto ornò d'oro e d'argento „.

L. Belli — Il *Genio* e la *Rinascenza* — Dettagli del monumento a Raffaello.

A maggior gloria fu assurto poi quel palazzo da Guidubaldo figliuolo di Federico, e dal suo successore, Francesco Maria della Rovere. Esso divenne un vero tempio delle lettere e delle arti. Là, per la prima volta, si rappresentò la *Calandria* di Bernardo Dovizj, cardinale di Bibiena; là il *Tirsi* di Baldassare Castiglioni e Cesare Gonzaga.

È in quel palazzo che l'Accademia Raffaello, fondata dal conte Pompeo Gherardi, ha istituito una preziosa galleria, nella quale sono raccolti dipinti del Barocci, del Crivelli, di Giovanni Sanzio, padre del sommo pittore, del Viti, che a questo fu poi maestro, del Margaritone, Pier della Francesca, Fiorenzo di Lorenzo, Paolo Uccello, ecc.

Altri monumentali edifici racchiude Urbino, che destarono il vivo interesse di quanti trassero tra le sue mura per la inaugurazione del monumento a Raffaello. Principalissimo il duomo, comunque ben poco più serbi della originaria sua costruzione a' tempi ducali, perchè la facciata sia di Camillo Morigi, da Ravenna, dello scorso secolo, e gl'interni ornamenti di Francesco Veladier. Tra i dipinti ch'esso contiene, notansi una *Cena* del Barocci, un *San Martino* del Viti, una *Maddalena* di Guido Reni, e, nella sottostante cripta, si ammira la stupenda scultura del Giambologna, rappresentante *Cristo*.

Altre chiese notevoli sono quelle di S. Francesco, che ha colonne del 1200; di S. Giovanni, con affreschi dei fratelli Salimbene di San Se-

verino, del 1416; di San Domenico, con una bellissima porta di Tommaso di Barlomeo e, al disopra, una terracotta di Luca della Robbia; di San Bernardino fuori mura, opera del Bramante; di San Giuseppe, col presepio scolpito dal Brandani; di Santa Chiara, ecc.

Una specie di dolce reverenza ispira l'umile casetta, nella quale, il 14 marzo 1483, nacque Raffaello. In essa specialmente impressiona il dipinto figurante una donna col proprio bimbo al seno, opera di Giovanni Sanzio, la quale rappresenta Magìa, madre dell'artefice divino.

Nel visitare tutte quelle opere d'arte e quei poetici dintorni, sparsi di romitaggi, di castelli, di pensili borgate, facilmente si comprende come, in tale ambiente ispiratore, abbia potuto vedere la luce il più grande pittore del mondo.

P.

Urbino — Il monumento a Raffaello visto di fianco.

Exposition de 1897. N 56 — 5 CENTIMES. — Galerie des Machines, Vendredi

Abonnement de 6 mois

Prix de Faveur

PETIT BLEU
de Bruxelles.

Le Petit Bleu de l'Exposition

ÉDITION SPÉCIALE QUOTIDIENNE

On s'abonne:
A L'EXPOSITION
17, rue des Sables
65-67, rue de l'Ecuyer,
& DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

PUBLICITÉ
A L'OFFICE CENTRAL
65-67, rue de l'Ecuyer
54 à l'Exposition.

Testata di uno dei giornali dell'Esposizione.

LE GRANDI ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI:

L'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

Marca-Ricordo.

L'ESPOSIZIONE di Bruxelles, al pari di tutte quelle ch' ebbero luogo precedentemente nel Belgio (1880, Bruxelles; 1885, Anversa; 1888, Bruxelles; 1895, Anversa) non si possono paragonare per importanza e magnificenza alle grandiose di Parigi e di Londra e alla memoranda *World's Fair* di Chicago. Ma, nella loro cerchia più ristretta e più intima, le Esposizioni belgiche hanno generalmente ottenuto sempre molto successo: tutte le attrattive, teatri, concerti, caffè, passeggiate pittoresche, feste d'ogni maniera, vi sono raccolte e ne fanno un punto di ritrovo di tutti gli abitanti delle città nelle quali esse hanno luogo. È in conseguenza di ciò che quest'anno più di 35000 cittadini di Bruxelles si sono abbonati alla Esposizione, dove si recano frequentemente nel pomeriggio, o a passarvi le serate.

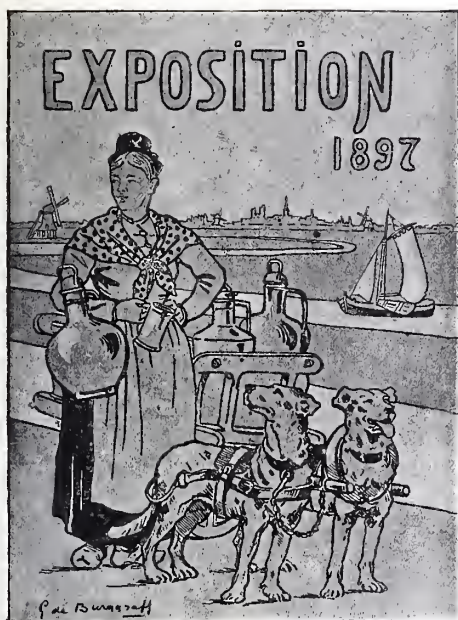
Uno de' concetti più originali che hanno presieduto alla elaborazione del relativo progetto è stato quello di scindere la Esposizione in due gruppi; l'un de' quali, situato a Bruxelles nel Parco del Cinquantenario, comprende tutte le gallerie industriali, commerciali, artistiche e scientifiche e grandi giardini animatissimi; mentre l'altro, che trovasi a Tervueren, racchiude esclusivamente il Palazzo coloniale e i villaggi dei negri del Congo.

Tervueren è l'antica residenza reale della principessa Carlotta, sorella del Re, l'infelice vedova di Massimiliano d'Austria, imperatore del Messico. È sull'area del castello, distrutto or sono parecchi anni da un incendio, che si eleva il Palazzo coloniale: nel parco immenso e magnifico che lo contorna sono collocati i villaggi congolesi.

Riparlerò più avanti della Esposizione di Tervueren tanto interessante e sì bene riuscita. Ma ritorniamo frattanto a Bruxelles.

Quando, seguendo la via della Legge, costeggiando il Parco, la Camera dei Rappresentanti, il Senato, e i Ministeri, si penetra nel recinto della Esposizione, si mette piede innanzi tutto in un grande giardino, egregiamente adornato, il Parco del Cinquantenario. In fondo ad esso, si scorge l'Arco monumentale sormontato da una quadriga e congiunto, per via di un colonnato ad emiciclo, a due grandi edifici: a destra, la sala dei festeggiamenti; a sinistra, il museo delle arti decorative.

Il Parco del Cinquantenario è stato completamente invaso da caffè, ristoranti, amenità di ogni specie, e, a malgrado l'agglomerazione di tanti vari e bizzarri piccoli edifici, ha serbato intatta l'armonia delle sue grandi linee architettoniche, e ci ha guadagnato anzi in pittoresca attraenza.

Ecco alla destra *Bruxelles-Kermesse*. Pene-

Frontispizio del libretto *Souvenir de la Section Française*.

triamovi un momento. È uno spazio di due ettari e mezzo di superficie sul quale s'è ricostruita tutta una serie di case della vecchia Bruxelles. Nulla di meglio riuscito di codesto assieme dovuto all'architetto signor Giulio Barbier. Tutte le costruzioni sono in *staff* ed imitano egregiamente le pietre, o i mattoni; le facciate delle case sono state eseguite imitando quadri e stampe antiche; sono quasi tutte nello stile del Rinascimento fiamingo (secoli XVI e XVII); qualcuna, peraltro, data dalla fine del secolo XV. La chiusura del quartiere è formata da parte del secondo muro di cinta della città nel XIV secolo, la quale, sulla faccia interna, presenta una serie d'arcate in pieno centro, che sostenevano la via della ronda. Varie torrette semicircolari e una postierla fortificata sono state costrutte secondo l'architettura militare del medio evo. L'entrata di *Bruxelles-Kermesse*, l'antica Porta della Riva, era la sola porta che Bruxelles avesse in stile del Rinascimento.

Il quartiere di *Bruxelles-Kermesse* è una vera città in miniatura: tutte le case ne sono state appigionate a caffettieri, trattori, fiorai, negozianti di maioliche, di merletti, di giocattoli, di pasticcerie: c'è persino, in una cantina, un teatro di marionette; un grande teatro chiuso ed uno diurno: gli abitanti hanno eletto un borgomastro e due scabini, che rappresentano i loro interessi di fronte all'amministrazione finanziaria.

Ciò che imprime a questo grazioso quartiere un impressionante carattere di verità è la cornice di grandi alberi che lo intornia e ne inverdisce le piazze e le vie. L'architetto, molto giudiziosamente, in luogo di tutto radere al suolo nel terreno che gli era stato concesso, ha preferito trarre profitto di quella decorazione naturale, facendo così della sua piccola cittaduccia arcaica un vero gioiello pieno di reminiscenze dei vecchi quadri fiaminghi.

Il pubblico non cessa di riempirne le vie, nelle quali si alternano giochi e concerti e, ogni giorno, due ritirate militari, e, mischiandosi ai bottegai,

Cartellone disegnato da Privat-Livemont.

Piazza e Fontana delle " Trois Pucelles ".

tutti nei loro antichi costumi, forma una folla variegata, cosmopolita, mobile e gioconda. La sera, al lume di grandi fiori elettrici sospesi agli alberi, vi regna sempre la più lieta animazione e il quartiere della vecchia Bruxelles merita bene il suo nome fiamingo di *Kermesse*, perchè sembra, in verità, che tutti i giorni siano giorni di feste popolari.

Casa dei battellieri.

Il resto del giardino dell'Esposizione è assai meno interessante. Tra le sue attrattive notiamo, per altro, il quartiere algerino, nel quale gli asinelli del Cairo formano sempre la delizia dei bimbi; il pallone frenato de' signori fratelli Bode, fabbricato dal signor Lachambre, lo stesso che fabbricò l'aereostatico dell'esploratore polare Andrée; il Palazzo dell'alimentazione francese e, finalmente, il Palazzo della Città di Bruxelles.

Questo palazzo è una stupenda costruzione in *staff*, eseguita su piani dell'architetto signor Paolo Saintenoy. Esso verrà poi tradotto in pietra a Bruxelles, presso il vecchio palazzo della famiglia Ravestein e servirà di sede alle Società scientifiche. Di stile fiamingo, l'edificio, co' suoi mille angoli salienti, le molte sue torricelle, di mezzo alle quali emerge il maschio, i suoi ballatoi in legname, richiamanti talora, con la loro bizzarra struttura, certi punti dell'ammirabile museo Plantin di Anversa; è di un effetto sorprendente.

All'interno, sono esposti quadri statistici, fotografie ed apparecchi, mercè i quali i visitatori possono studiare, fin nei minimi dettagli, il funzionamento dei grandi servizi pubblici di Bruxelles: distribuzione dell'acqua potabile, fognatura, servizio di spegnimento degli incendi e di salvataggio, gas, elettricità, tramways, ecc. Vi si trovano ottime riduzioni dei grandi impianti, mercè le quali torna facilissimo rendersi conto della importanza e della complicazione dei pubblici servizi in una grande città. Più lungi, nel palazzo stesso, si ammira la ricostruzione del gabinetto da lavoro d'un sapiente del secolo XVI; poi, due cucine, l'una del secolo stesso, con la sua grande cappa, gli alari di ferro battuto, le piccole lucernette ad olio e la grossa pentola appesa alla catena sul fuoco; l'altra, moderna affatto, coi fornelli a gas, il telefono, i campanelli elettrici, la luce elettrica, lo scaldacqua istantaneo, l'apparecchio per fabbricare il ghiaccio, l'acqua piovana e la potabile; il tutto rallegrato dalle maioliche bianche e azzurre che adornano le pareti.

Finalmente, una mostra del materiale scolastico moderno chiude la Esposizione della città. Grandi progressi si sono effettuati in questo

Via S. Michel — Il Diorama — Tipo d'un'antica casa bruxellese.
(Fotografie di Alexandre e Bulens).

ramo sotto l'amministrazione del borgomastro signor Buls, precedentemente scabino per la pubblica istruzione. Attualmente le scuole sono spaziose, ben ventilate, gli alunni hanno seggi convenienti, con leggii graduali a seconda delle stature, ciò che evita le deformazioni fisiche, che, altre volte, oimè, si avevano spesso a lamentare. Le pareti sono coperte di quadri, schemi, figure che determinano plasticamente molte nozioni fissandole nella mente dei giovani allievi.

Da ultimo, le scuole comunali sono state provviste di apparecchi a proiezione e di collezioni di disegni, per cui le lezioni assumono attualmente un sistema sperimentale che ne facilita al sommo la comprensione.

Introduciamoci ora nelle gallerie e attraversiamo rapidamente le sezioni ottomana, persiana, spagnuola, svizzera e neerlandese, — questa assai bene decorata — per giungere alla sezione italiana; la quale, dopo quelle del Belgio, della Francia e dell'Inghilterra e con quelle della Germania e dell'Austria-Ungheria, è la più importante di tutte.

Piazza Verde.

Essa è stata ordinata da un Comitato patrocinatore presieduto dal signor Luigi Ajello di Torino, presidente della Società promotrice della industria nazionale, consigliere comunale, grand'ufficiale della Co-

Piazza Verde — Casa della porta di Laehen.
(Fotografie di Alexandre e Bulens).

La Fontana di Manneken-Pis.

rona d'Italia, ecc.; n'è commissario S. E. Romeo Cantagalli, inviato straordinario e ministro plenipotenziario del Re d'Italia a Bruxelles, e direttori generali i signori cav. Tommaso Silombra, di Torino, e cav. Alessandro Uttini, di Bruxelles.

Si può dire che gli stessi direttori sono riusciti mirabilmente nell'arduo compito loro affidato. Tutta pavesata di vessilli dai tre colori italiani, la sezione offre un aspetto gaio, luminoso e fresco; gli oggetti esposti sono stati messi in buona luce con grande abilità e il pubblico può circolarvi a bell'agio: in un canto, trovasi una cantina italiana, dove si spacciano i migliori vini della penisola.

Non è nel proposito mio lo esaminare sotto il punto di vista commerciale o industriale i prodotti inviati alla Esposizione; non solo me ne mancherebbe lo spazio, ma anche la competenza. Mi dorrebbe nondimeno il dover passare sotto silenzio i bronzi d'arte e i pannelli in legno scolpito del signor cav. Luigi Frullini (Firenze), che sono spesso di un lavoro curioso ed originale; gli alabastri ed i marmi del signor dinando Vichi (Firenze), rimarcabili per la loro trasparente candidezza; i marmi del signor Antonio Frilli (Firenze), interessantissimi come copie dei capolavori antichi, del Rinasci-

Esp. del " Petit Bleu „ — La macchina per comporre " Monoline „ negli ateliers del " Petit Bleu „

mento e del XVIII secolo; le ammirabili fotografie del signor Lorenzo Casali (Roma), ed altre cose notevoli; tra le quali emerge, e forma una delle principali attrattive della sezione, la riduzione della basilica di San Pietro, esposta dalla Società Editrice Laziale. È un lavoro in legno ad intarsio eseguito con stupefacente precisione e finezza. Grazie a questo modello lungo tre o quattro metri e rappresentante non solo la chiesa, ma anche la piazza e il colonnato che la circonda, si può avere facilmente una idea dello splendido e gigantesco aspetto di quell'ammirabile monumento: mediante una ingegnosa disposizione, la grande navata si può socchiudere e così studiare a bell'agio l'interno della famosa basilica.

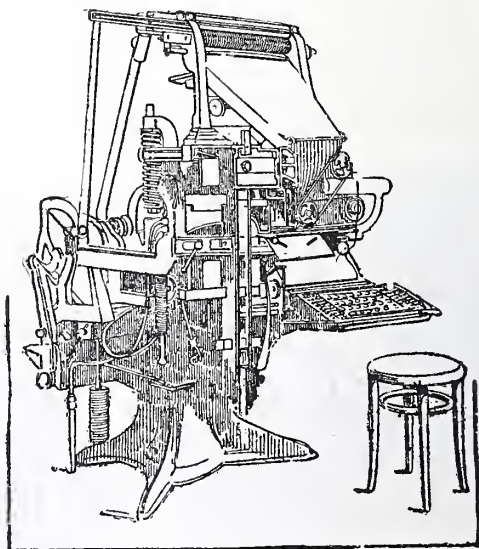
La sezione francese è la meglio riuscita sotto il punto di vista decorativo. Invece di seguire il sistema che consiste nel fornire a ciascun espositore un posto vuoto, senz'alcun ornamento, sistema che, d'altronde, ha qualche volta il vantaggio di produrre aggruppamenti pittoreschi e impensati, s'è fatto prima una specie di piano regolatore generale, opera dell'architetto signor J. Hermant, di Parigi, fratello di Abele Hermant, uno tra i meglio stimati romanzieri e autori drammatici dell'ultima generazione.

Il signor J. Hermant ha contornato tutti i posti degli espositori di lievi colonnati di legno bianco e oro, terminati da un frontone pure in legno bianco e oro, dal quale pende un drappeggio verde, oro e bianco; lo stile ricorda un po'quello aggraziato e prezioso del secolo XVIII; è quello, d'altronde, che domina in Francia e che risponde forse meglio di ogni altro ai caratteri della vita della società elegante francese.

I corridoi, i crocicchi, i padiglioni, tutto è stato disposto con grande varietà, senza che mai l'unità della decorazione avesse a soffrirne. Sono sempre gli stessi colonnati, gli stessi frontoni, gli stessi panneggiamenti. L'effetto n'è gradevolissimo ed ha procacciato i più sinceri encomi al signor Hermant, e al signor Monthiers, commissario generale del governo francese, che possentemente lo aiutò a incarnare il suo bel progetto.

La gioielleria francese è riccamente rappresentata: le case Boucheron e Vever espongono magnifici opali, brillanti stupendi, tra cui un diadema formato co' diamanti della Corona, perle ammirabili per grossezza e per acqua, e leggiadrissimi articoli d'oro e d'argento.

La Camera sindacale delle vestimenta e calzature di Parigi attira naturalmente molte persone alle sue vetrine. Per quanto alle calzature aristocratiche, Raudintz, Rouff, Révillon, Pingat, Felix e, specialmente, Doucet, Worth e Laferrière espongono modelli squisiti di femminile eleganza, di grazia e di buon gusto.

Più lungi, c'è una grande sala Luigi XV tutta parata da stupende tappezzerie d'Au-

Esp. della " Réforme „ — La Linotipo.

busson; dove gli splendidi vasellami a riflessi metallici del golfo Juan; l'esposizione del libro tutta adorna di manifesti dovuti ai migliori disegnatori parigini e, finalmente, il comparto della fotografia: Braun, e le ammirabili sue riproduzioni di quadri; Reutlinger, con gli stupendi ritratti di Sara Bernhardt, della Réjane, di Cléo de Mérode e della signora Rigo-Ward, ex-principessa di Chimay; Nadard e i suoi straordinari ingrandimenti dei personaggi del dramma *Madame Sans-gêne* del Sardou, il suo ritratto di Edmondo de Goncourt pieno di somiglianza e di vita, e una deliziosa fotografia della vezzosa Emiliana d' Alençon.

Il Comitato francese ha avuto inoltre un'ottima idea: quella di pubblicare un grazioso libretto-ricordo di 300 pagine, il quale contiene, oltre la topografia di Bruxelles e dell'Esposizione, belle illustrazioni sul Belgio, su Bruxelles, l'Esposizione, il Congo, le scuole comunali nel Belgio, le grandi città belgiche, Parigi, le grandi città francesi, i principali porti di mare, le colonie francesi, le Camere di commercio, ecc. Una graziosa copertina dovuta a S. Bourggraff e figurante la solita lattivendola fiaminga, serve d'introduzione al prezioso ed artistico volume.

Se la sezione belga non ha un piano regolatore, vi si riconosce nondimeno lo sforzo acciocchè pure le sue decorazioni non manchino d'unità di concetto. I fabbricanti di mobili e di tappezzerie si sono riuniti per creare uno assieme di bellissimo effetto. Contrariamente a ciò che avviene in Francia, qui è il gusto inglese che domina. I mobili sono leggieri, di cupo acagiù o di palissandro, semplicemente lucidato; le carte colorate, gli arazzi, le tappezzerie, i tappeti, i velluti dei mobili sono adorni di fiori dai colori armonici; una grande cura dappertutto dei particolari e della finitezza.

Esp. del " Petit Bleu „ — La Royle's Router.

Due giornali locali, il *Petit Bleu*, fratello minore della *Indépendance belge*, e la *Réforme*, si redigono e si stampano completamente alla Esposizione. Così per l'uno come per l'altro, l'impianto comprende una sala di redazione, d'onde le cartelle ancora umide passano tra le mani dei compositori, i quali si servono di una macchina speciale, che sollecita infinitamente la composizione. La *Réforme* viene composta alla linotipia e il *Petit Bleu* alla monolina. Queste macchine d'invenzione americana, usatissime in America ed in Inghilterra, sono quasi identiche ne' congegni, per quanto assai diverse d'aspetto.

Atelier di composizione sui Linotipi del " Daily Telegraph „ di Londra (disegno di Moreels da una fotografia).

Ecco intanto la descrizione del funzionamento della monolina, qual'è descritto dallo stesso *Petit Bleu :*

" La monolina crea una linea di testo per volta. Il moto delle dita dell' operatore sulla tastiera provoca la caduta di matrici in un

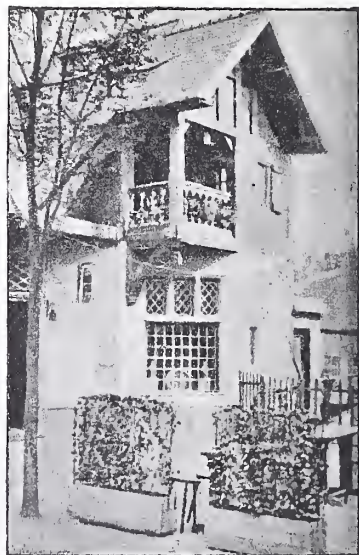
Entrata principale — Porta du Rivage.

compositoio. Le matrici, che sono otto, portano in cavo le 96 lettere e segni impiegati alla formazione del testo del giornale. Quando il numero delle matrici cadute nel compositoio è uguale al numero di lettere costituenti una linea, l'assieme delle matrici viene fortemente serrato e trascinato lungo un regolo verso un vagello da piombo scaldato a gas e munito d'una scanalatura davanti alla quale si presenta lo assieme delle matrici. Il piombo in fusione, respinto in tale momento da una pompa posta nel vagello, viene ad applicarsi contro le matrici, ne penetra le cavità e, dopo una piallatura ed un ritaglio, una linea di testo si trova pronta a prender posto nella forma tipografica. Uno speciale apparecchio, con un movimento altrettanto preciso quanto grazioso, ricolloca ne' loro rispettivi casellari le matrici che hanno modellato i caratteri e che sono pronte a essere nuovamente impiegate. Un piccolo motore elettrico produce la forza motrice necessaria a queste diverse operazioni. Insomma, la monolina fabbrica i caratteri, ma essa non li fabbrica già a uno a uno, ma ne fonde una linea intera. Queste linee sono poste l'una sotto l'altra su speciale tavoletta. L'operaio tipografo con una funicella stringe una certa quantità di linee uscite dalla monolina in pacchetto. Questi pacchetti, insieme ai *clichés* per le illustrazioni, vengono racchiusi entro un telaio che forma la pagina del giornale.

La *Réforme* e, specialmente, il *Petit Bleu* pubblicano, nel loro testo, molti disegni. Al *Petit Bleu*, gli artisti disegnano direttamente al rovescio sul zinco che è poi roso dall'acido e scavato dalla *Roylc's Router*, altra nuova macchina americana, il cui bulino fa 14000 giri al minuto. In seguito i *clichés* vengono arrotondati sulla macchina rotativa, e così, in brevissimo tempo, il pubblico assiste a tutte le operazioni costituenti la fattura di un giornale.

Ma si è già parlato anche troppo degli espositori industriali. Passiamo alla sezione delle Belle Arti.

Qui, coloro che ottengono il maggior successo sono gl'inglesi. Burne-Jones espone due stupende tele conosciutissime: *La ruota della fortuna* e *L'amore tra le rovine* [1]. Ma siccome egli non ha preso parte al concorso, è Lorenzo Alma-Tadema che ha conseguito la medaglia d'onore. Le scene antiche ch'egli espone sono deliziose e d'un merito incontestabile, per la vivacità e freschezza del colorito e la finezza e purezza del disegno. Solo si potrebbe rimproverare allo illustre autore il poco interesse delle sue tele, le quali non hanno altro valore se non quello della fattura perfetta. Sir Edward J. Poynter ne imita molto il fare ed ha dei nudi sorprendenti, belli e puri come i nudi dell'antichità

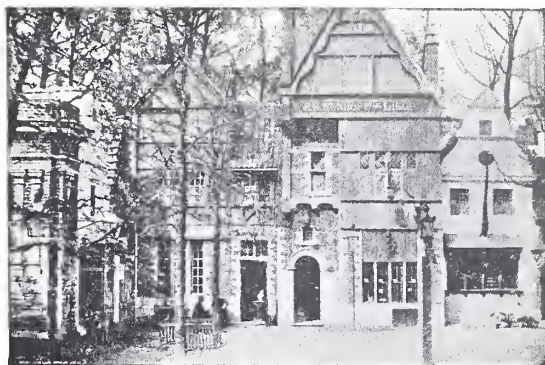
[1] V. *Emporium*, Vol. II, Dic. 1895 e Vol. III, Gennaio 1896.

Tipo di un' antica casa di Bruxelles.

(Fotografie di Alexandre e Bulens).

Dopo *La ruota della fortuna* di Burne-Jones, il miglior quadro è forse il ritratto di Walter Crane fatto da Watts, ritratto che rivela un'arte straordinaria ed una meravigliosa analisi psicologica, con un disprezzo assoluto per tutto ciò che può avere del convenzionale e del mestiere [1] Il noto dipinto del Millais, il garzoncello verdevestito che si diverte a far bolle di sapone, eseguito dal rimpianto pittore come *réclame* del sapone Pears, attira gli sguardi pe' suoi vivaci colori [2]. Per la ragione stessa sono molto ammirati: un quadro di lord Leighton: *Corinna di Tanagra*, nel quale i rossi e le rose della veste hanno de' meravigliosi riscintillii [3]: lo *Specchio* di Franck Dicksec, dai toni madraperlacei moltiplicati con sorprendente varietà; e, finalmente, *Elisa e il figlio della vedova* di Madox Brown, rimarchevole per finezza e intensità di toni.

Diversi ritratti richiamano pure l' attenzione, segnatamente quelli che si distinguono pei colori sobrii e cupi della scuola del 1830 e quello d'Arturo I duca di Wellington, di Enrico Wergalt. Merita pur menzione uno *Interno di San Marco*, ricco di colore, di Wyke Bayliss, ed un idilio antico di Watts, nel quale, a eccezione

[1] V. *Emporium*, Vol. I, Giugno 1895.
[2] V. *Emporium*, Vol. IV, Settembre 1896.
[3] V. *Emporium*, Vol. 1, Marzo 1895.

Tipo di un'antica casa di Bruxelles.
(Fotografie di Alexandre e Bulens).

Angolo della Piazza Verde.

dei putti, tutti i personaggi sono egregiamente trattati.

I pittori italiani sono specialmente riusciti nelle scene di genere gaie e familiari. Cito un bellissimo acquerello di Casimiro Tomba, bellissimo ne' suoi vecchi toni un po' disusati; *Il bottone di rosa di S. Marco* d'Oreste Da Molin; una interessante marina di Ciro Denza; un grazioso paesaggio dai verdi freschi ed armoniosi di Marco Calderini; *Prima della regata* di Luigi Gasparini; un imbarco in gondola a Venezia e due allegre scene di Celestino Gilardi, niente affatto male ideate e assai bene condotte: *Maldestro* e *Una incisione interessante* [1].

Nelle altre sezioni straniere, che sono ben poco interessanti, accenno solo a una bellissima *Venere*, assai bene colorita, ma un po' floscia nel disegno, di Fantin-Latour; un grazioso ritratto dovuto al signor Franzini d'Issoncourt, uno di Francesco Coppée, il poeta, di mano di Luigi Edoardo Fournier, e una bella marina di Mesday.

Nel compartimento belga, lo Stevens ha esposto il suo *Ratto di Andromeda* e il ritratto del proprio figlio, già noti [2], più un bel paesaggio notturno; il signor Evenepvel presenta il ritratto di un avvocato, molto ben colorito. Di Fernando Khnoff c'è due ottimi ritratti femminili; di Renato Janssens un grazioso interno

[1] Come è facile rilevarlo dai nomi degli espositori, ben pochi, nè tra i più noti, sono i pittori italiani, che hanno preso parte a questa mostra, per cui non è lecito trarre alcuna conseguenza dalla figura ch'essi possono fare, nella mostra stessa, al confronto di altre sezioni. *N. della R.*

[2] V. *Emporium*, Vol. VI, Luglio 1897

ed un interessantissimo ritratto dell'artista stesso; di Alfredo Verhaeren, il migliore tra i coloristi fiaminghi, due scintillanti quadri di accessori, e di Venvée, il maestro nella pittura degli animali, due tele eccellenti.

Palazzo Coloniale — Sezione di Belle Arti.

(Fotografia di Alexandre e Bulens).

* * *

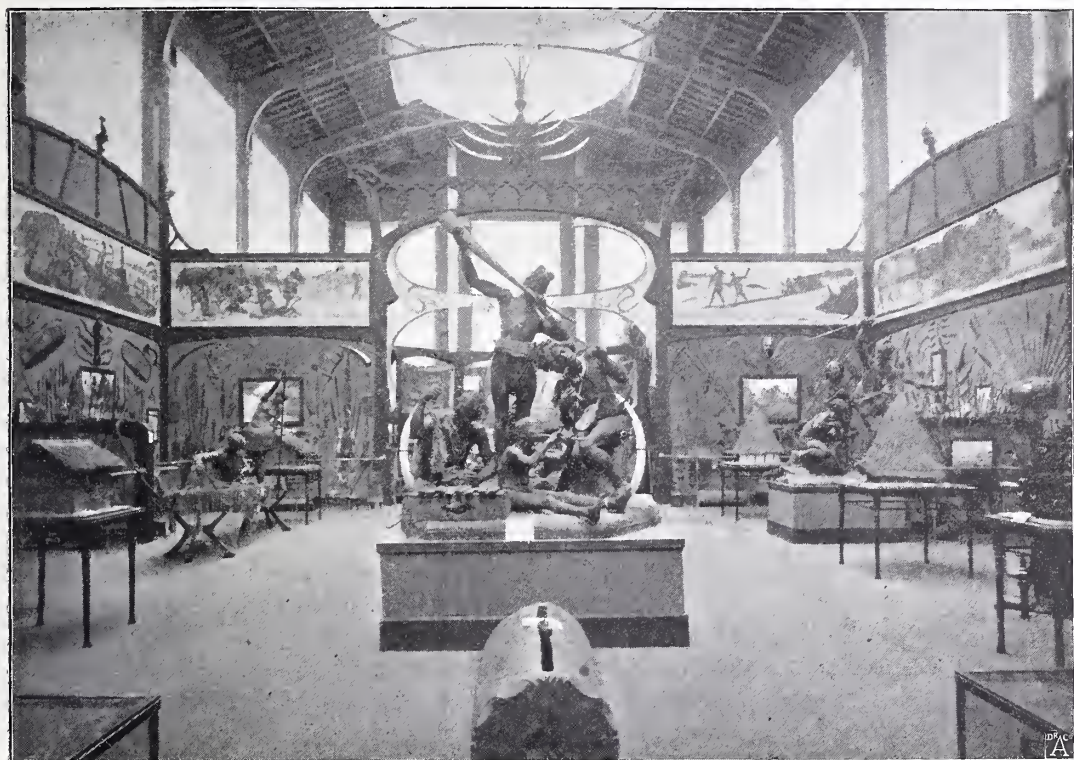
La sezione delle scienze è una delle meglio riuscite. In essa, la meteorologia occupa una grande parte, e vi si osservano bellissime fotografie d'imagini celesti eseguite nell'Osservatorio meteorologico di Trappes, nel dipartimento di Senna-e-Oise, in Francia, ed altre inviate dall'ufficio meteorologico dell'impero russo.

Il professore Bowditch ne espose delle curiosissime, ch'egli chiama: fotografie composite. Esse sono ottenute col seguente procedimento: “ Se occorrono, ad esempio, sei secondi per avere una lastra bastevolmente impressa e se si hanno dodici persone da fotografare; si fanno posare successivamente le stesse dodici persone davanti la lastra per un solo mezzo secondo ciascuna „. Si potrebbe credere che il risultamento così ottenuto debba riuscire grottesco e confuso. Ma non è. Si ottiene, invece, per tal modo, un tipo *sempre più bello di ciascuno dei tipi individuali;* non è un tipo *medio*, ma un tipo *sintetico.*

Francobollo-ricordo

E non si creda già che si prendano dodici individui somiglianti tra loro; ben lungi da ciò, se n'hanno di belli e di brutti, di barbuti e d'imberbi, di giovani e di vecchi. È una prova scientifica, com'ebbe a dirlo egregiamente il signor Paolo Errera,

professore all'Università di Bruxelles, di quanto gli artisti avevano intuito sino dalla classica antichità, ossia che *il Bello è la sintesi del Vero.*

cennate, essa nulla comprende che riesca inatteso.

Palazzo Coloniale — Galleria dell'etnologia del Congo.

(Fotografia di Alexandre e Bulens).

L'Università di Bruxelles espone, tra l'altre cose interessanti, delle microfotografie d'embrioni, egregiamente eseguite dal sapiente professore signor P. Francotte, e delle piante conservate intatte, senza deformazioni, nell'arida sabbia, secondo il processo del signor Cornelis. Queste preparazioni fatte all'Istituto botanico sono riuscite stupendamente. Per esse, si possono conservare delle grandi piante, senza modificarne l'aspetto vitale.

Potrei parlare più a lungo di questa sezione, ma io mi restringo, anche perchè è mestieri confessare che, allo infuori delle nuove scoperte ed applicazioni più sopra ac-

Francobollo-ricordo.

*
* *

Chiudiamo pertanto la visita alla Esposizione con una escursione nella Mostra coloniale di Tervueren.

Tervueren, com'ebbi già a dirlo, è un'antica residenza regia, a dodici chilometri da Bruxelles. Vi si va in ferrovia, o, meglio ancora, col tram elettrico che costeggia il nuovo viale di Tervueren e traversa una parte della magnifica foresta di Soignes.

Il parco di Tervueren è, senz'altro, ammirando. I villaggi congolesi sono stati collocati sulle rive de'suoi grandi stagni e, a tal fine, lo Stato

Sezione Francese — Palazzo dei prodotti alimentari.

Veduta generale dell'Esposizione.

del Congo ha trasportato alla Esposizione circa trecento de' suoi negri, compreso un centinaio di soldati della forza pubblica. Questi ultimi, bangali, tungani-ras, o mayombi, manovrano con straordinaria precisione d'insieme; i comandi si dànno loro in francese da sottufficiali parimente neri e da ufficiali bianchi, ed hanno un'ottima musica, che eseguisce pezzi di musica europea, ma con uno strano e malinconico ritmo.

Quando cotesti neri sono arrivati a Tervueren, si sono messi a ballare per la gioia, tanto erano felici di trovarsi in riva all'acqua e sotto l'ombra dei grandi alberi. Nella loro ignoranza, essi credevano che in Europa non si trovassero nè fiumi, nè foreste.

Il palazzo coloniale costituisce, senza contrasto, la parte più originale e più bella della Esposizione.

La sua decorazione interna è stata affidata al signor Paolo Hankar, uno dei migliori tra i giovani architetti del Belgio. Tutto il materiale usato per tale decorazione proviene dal Congo. Nella prima sala sono riunite tutte le opere d'arte eseguite col mezzo di prodotti africani: sculture eburnee, mobili di legno incrostati d'avorio.

Dopo una tale sala, viene la galleria etnografica, dove si trovano riuniti, per regione, tutti gli utensili usati dagli indigeni del Congo, le loro armi, i loro strumenti musicali, i loro vestimenti, i loro feticci; riduzioni delle loro piroghe, delle loro capanne, da quelle ad intonico di calce, dell'arabo, sino a quelle di fogliame, di certi negri. Degl' ingrandimenti fotografici, portati da diversi viaggiatori, completano bravamente la collezione.

Più lungi, sono esposti dei campioni della

LUNDI 9 AOUT 1897. N° 107.

REFORME EXPOSITION

ADRESSER LES COMMUNICATIONS pour la REDACTION et L'ADMINISTRATION à la RÉFORME-EXPOSITION Section Anglaise, Bruxelles

DIRECTEURS CHAMPAL & HECTOR CHAINAYE

Abonnements pour la durée de l'Exposition PRIX UNIQUE BRUXELLES et le PAYS, fr. 3.50

Testata di uno dei giornali dell'Esposizione.

Guardie.

Sorvegliante.

fauna mammifera, dei pesci del Congo e delle piante dell'Africa equatoriale.

Finalmente, una grande galleria è destinata alla mostra delle merci d'importazione e di esportazione.

Tutto, in questo palazzo, si offre all' occhio gradevolmente. Bisogna d'altronde, notare, che l'impianto delle sue sezioni dev'essere permanente e ch'esse, nel rapporto scientifico ed artistico, rimarranno una delle più interessanti attrattive di Bruxelles.

Roberto Cantel.

Il pozzo del " Marché au Beurre ".

(Fotografie di Alexandre e Bulens).

Un fianco della Villa Baumann (da negativa di Riccardo Cajrati Crivelli Mesmer).

VILLE ITALIANE: LA VILLA BAUMANN A GAVIRATE.

situata a pochi passi dalla stazione ferroviaria di Gavirate, sulla linea Milano-Laveno, a piede della località detta il *Sasso* di Gavirate, così chiamato, perchè vi si trovava un declivio di monte tutto arido e sassoso, ora affatto trasformato dalla mano industre dell' uomo, da che il proprietario del luogo, il signor Baumann stesso, dopo avere fatto dissodare e rinnovare il terreno, vi impiantò un vigneto disposto secondo le norme volute, e che oltre essergli fonte di proficuo prodotto, se il cielo vorrà preservarlo dal flagello della filossera, è venuto a creare uno sfondo e un'adiacenza più piacevole alla sua villa. I lavori della medesima furono iniziati nel febbraio 1890 e compiti nel novembre 1892, sopra un terreno a sensibile pendenza, in prospetto del lago di Varese. La posizione della casa è fra le più privilegiate per estensione e vaghezza della veduta di che gode, l'occhio spaziando sopra il lago e le colline di Travedona e di Besozzo fino alle cime nevose del Monte Rosa e dei gruppi che lo circondano. Alla sua volta poi l'edificio, con le sue svelte proporzioni, la sua conformazione irregolare, il bel materiale e l'accuratezza dell'esecuzione, in ogni singola parte, si adatta a meraviglia alla località ed è testimonianza evidente del gusto e del sapere dell'architetto che ne fu il creatore, l'ing. Michele Cajrati, il quale

Altro fianco della medesima villa (da negativa di Riccardo Cajrati Crivelli Mesmer).

già in altre occasioni si era provato felicemente nella specialità concernente le signorili residenze di campagna.

Lo stile della villa Baumann, come si vede, è il lombardo antico, quale veniva adoperato intorno al 1200, tanto in edifici profani quanto in sacri; e in proposito basterebbe rammentare fra noi il palazzo pubblico di Monza, quello centrale nella piazza Mercanti in Milano, posteriormente tanto alterato, a Piacenza il magnifico palazzo comunale, a Pavia l'insigne Castello Visconteo, a Como quello del Broletto, in via di ristauro, fra gli edifici sacri il San Simpliciano, il Sant' Eustorgio di Milano, ecc.

Quello che in siffatto stile apparisce tanto caratteristico e di così efficace effetto, l'alternativa e i contrapposti delle parti di pietra viva e di quelle in laterizio, l'architetto qui lo seppe far valere in modo favorevole in una casa di campagna, destinata a spiccare in mezzo al verde.

La parte inferiore, ossia lo zoccolo, è rivestito di lastroni di sarizzo, entro i quali si trovano le finestre che danno luce ai locali di cucina e di servizio, che nella parte posteriore diventano sotterranei. Questo zoccolo colla sua cornice di coronamento segna il livello del piano terreno, rialzato sul davanti di ben 5 metri dal suolo. Il piano terreno è in pietra di sarizzo, a struttura irregolare e munito di una cornice pure di sarizzo ad archetti. Di là in sù i muri sono costrutti con bei mattoni regolari a vista; le colonnette in vivo e l'alternativa del vivo col mattone nella incorniciatura delle finestre producono un effetto gradevolissimo all'occhio, come lo producono pure col loro aspetto pittoresco i balconi muniti di piccoli tetti. Quanto alle finestre stesse si vedono alternate con felice vi-

cenda quelle ad apertura semplice con quelle bifore e trifore, a seconda dello spazio murale in cui si trovano ed anche delle condizioni date dalla disposizione dei locali nell'interno. Con simili dissimetrie, che aggiungono pregio pittoresco all'edificio, si prova l'impressione gradevole, che l'aspetto esteriore è fatto subordinatamente alle esigenze dell'interno e non già l'interno obbligato a sottostare alle pedantesche pretese di una regolarità rigorosa, la quale, massime in una casa di campagna, non fa che generare l'effetto della monotonia e della noja. Sopra il piano nobile ne sorge un secondo, con finestre circolari, esternamente quasi un complemento del primo; quindi il tetto con sensata ampia sporgenza, portato da mensoloni di quercia intagliati. La copertura è fatta con ardesie della Val Malenco. Ben ideato infine il sopralzo e l'intera sporgenza della torre, colle sue loggette quadrifore in alto, rivolte verso i quattro punti cardinali. L'interna abitazione è combinata in modo oltremodo comodo e i locali alti e spaziosi, convenientemente disimpegnati fra loro. Il numero delle stanze poi abbondante più di quello che si presumerebbe dall'aspetto esterno della casa. Quello che vi merita una speciale attenzione si è lo sviluppo dato allo scalone nell'interno, che in due comode rampe conduce dal piano terreno al primo piano, mentre è tutto costruito in legno ed i gradini con una precisione esemplare vi sono fra di loro uniti senza l'impiego di un solo chiodo. Opera questa eseguita da bravi falegnami del luogo, che fecero anche gran parte della mobiglia della casa, i fratelli Manfredi di Gavirate.

A rendere più chiara l'immagine di quanto si è venuto descrivendo in parole a qualche modo, gioveranno le incisioni qui unite, due delle quali rappresentano due lati della villa, mentre la terza ci dà il particolare del cancello d'ingresso e di alcune porte e finestre. Le incisioni poi, per rendere onore al merito, sono ricavate dai nitidi esemplari fotografici ottenuti sopra luogo dal fotografo dilettante, sig. Riccardo Cajrati Crivelli Mesmer, figlio dell'architetto.

Il motto: *Amicis quaelibet hora*, apposto all'architrave della porta che mette al vestibolo, mentre indica come per essa giungano benvenuti gli ospiti ogni qual volta a loro piaccia varcare quella soglia, suole ricevere conferma dalla cortesia colla quale i proprietari si compiacciono ricevere in realtà gli amici che vengono a trovarli.

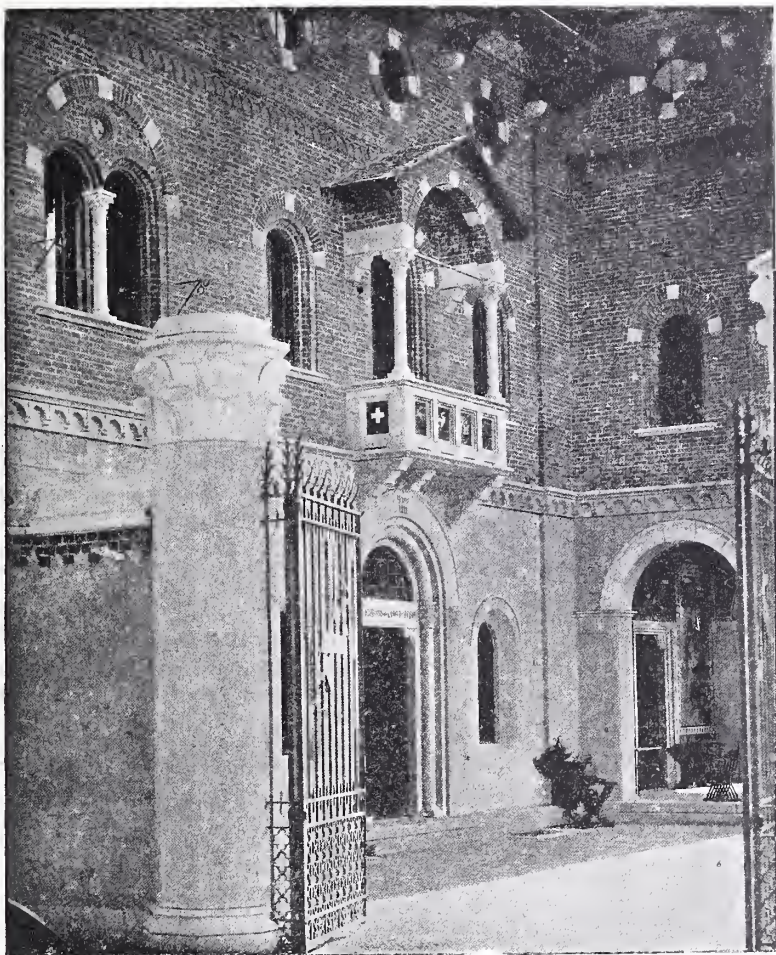
Aggiunge vaghezza in fine alla casa anche la loggia bifora posta a pochi passi dalla porta d'ingresso e corrispondente direttamente con l'attigua biblioteca. Vi si gode della vista del sottostante giardino, che in pochi anni, grazie ai movimenti di terra fatti sopra luogo ed anche per la situazione aprica, si è fatto prospero e rigoglioso, popolato qual'è da una infinità di piante a ben compiti esemplari, massime nel genere dei resinosi.

Quanto al concetto complessivo della casa, vi si avrebbero a notare in fine gli stessi pregi già rilevati in un altro numero di questo periodico a proposito della nuova villa Besana a San Giovanni di Bellagio, per quanto siano di stile affatto diverso l'una dall'altra. Anche nella villa Baumann infatti il creatore dell'opera si può dire che fu bene consigliato sotto un triplice aspetto, cioè, in primo luogo per essersi ispirato su tipi architettonici appartenenti propriamente ai nostri paesi, anzi che lasciarsi tentare da stravaganze di più o meno cattivo gusto, come si vedono pur troppo dominare in infiniti esempi, e per essere riescito di più a dimostrare come anche da una architettura di così remota origine ci fosse da cavar partito per una dimora destinata agli usi del vivere civile moderno, — in secondo per essersi staccato dagli antichi pregiudizi intesi a perpetuare il giogo delle leggi di simmetria, — in terzo per avere ragionevolmente impresso all'edificio l'aspetto spiccato di una residenza di campagna, colla sua torre, colle sue loggie, quali vi convengono e come servono a rendere vie più piacevole ed attraente la dimora.

Non volendo poi ommettere qualche appunto, dappoichè, come dice il proverbio, non vi è nulla di perfetto sotto il sole, si potrebbe per

avventura criticare, almeno giudicandolo dall'interno, il partito di dare forma circolare alle finestre del piano superiore invece di farle quadrate, onde ne viene qualche cosa di troppo chiuso e poco arioso alle stanze stesse, quasi fossero vaste cabine da bastimento.

Dal canto suo forse anche siffatta critica non vorrà da tutti essere confermata e quando pure lo fosse, o altre se ne avessero a sollevare, non invaliderebbero tutte insieme ad ogni modo il fatto, che la villa Baumann, tale e quale ci si presenta, occupa un posto ragguardevole come opera d'architettura fra le moderne costruzioni di simile genere e merita di essere messa nel novero di quelle che attestano i progressi verificatisi da qualche anno a questa parte nel ramo dell'architettura di case da campagna.

GUSTAVO FRIZZONI.

Cancellata e porta d'ingresso della Villa Baumann (da negativa di Riccardo Cajrati Crivelli Mesmer).

MISCELLANEA.

NECROLOGIO.

Levin Goldschmidt. — Dopo la morte di Gneist, il celebre specialista del diritto inglese, l'Università di Berlino ha perduto il Goldschmidt, una delle più celebri illustrazioni della facoltà giuridica.

Levin Goldschmidt era nato nel 1829 a Danzica, e fu non solamente il primo commercialista della Germania, ma ancora uno fra i primi eminenti giu-

Levin Goldschmidt.

risti d'Europa della seconda metà di questo secolo.

Il suo più grande merito fu la trattazione universale del diritto commerciale, di cui rimane monumento imperituro il suo grandioso trattato di diritto commerciale.

Egli fu non solo commercialista, ma giurista nel più profondo senso della parola, ed apportò allo studio del diritto commerciale una profondissima conoscenza del diritto in genere, e di quello romano in particolare.

A lui si può attribuire la lode che il Savigny attribuiva ai giuristi dell'epoca classica romana, di aver cioè elevata la pratica ad altezza di scienza, e di aver viceversa introdotto in essa tutti i portati della scienza teorica.

Per questa parte la sua attività si svolse specialmente come direttore della celebre " *Rivista per l'intero diritto commerciale* ,, ove raccolse sistemi, e criticò la giurisprudenza commerciale dei tribunali tedeschi ed esteri, acquistando così una grandissima influenza anche sulla pratica.

Il suo nome era celebre anche ben lungi dai confini della Germania, e in una celebre causa della ferrovia Lucca-Pistoia, intervenne con un magistrale parere.

La sua testa bellissima, fina, intelligente mostrava a primo sguardo la sua acuta e penetrante intelligenza. Colpito da tempo dal male che lo spense, aveva, ormai da qualche anno, lasciato la cattedra.

IN BIBLIOTECA.

Vittorio Pica — *L'arte mondiale a Venezia* — Napoli, Luigi Pierro editore, 1897. — L'eminente critico napoletano ha riunito in questo volume le rassegne sulla seconda Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, pubblicata nel *Marzocco* di Firenze. Pei nostri lettori che ebbero campo di apprezzare l'alta competenza ed il fine gusto artistico del Pica, non spenderemo molte parole per convincerli che lo studio qui annunciato è il più completo, il più oggettivo, apparso sulla II^{a} riescitissima Mostra Veneziana — ed insieme un libro documentale di grande valore per chiunque voglia avere cognizione del movimento artistico contemporaneo.

Prof. Avv. Vincenzo Mellusi — *La madre delinquente* (Studio di psicologia morbosa), con prefazione di Cesare Lombroso — Roma, Ermanno Loescher e C., 1897.

Adolfo Padovan — *Le creature sovrane* — Milano, Ulrico Hoepli, 1898.

Ildebrando Bencivenni — (Iobi) — *Filosofia spicciola*, con prefazione di Giovanni Soli — Perugia, Guerriero Guerra editore, 1897.

Gaetano Imbert — *Versi* — (1891-1897) — Firenze, Bernardo Seeber editore, 1897.

Giuseppe Chini — *Il Palazzo Municipale di Rovereto* (Note storico-descrittive), pubblicato per nozze Piscel-Sant'Ambrogio — Rovereto, Tipografia Roveretana, 1897.

***

Nello impaginare l'ultimo fascicolo dell'*Emporium* dobbiamo lamentare sia stata omessa una nota allo studio della signora Paola Lombroso sul *Senso drammatico nei disegni dei bambini*, colla quale la Direzione dell'*Emporium*, riparando ad una omissione certo involontaria dell'egregia scrittrice, citava il bel lavoro di Corrado Ricci, *L'Arte de' Bambini*, pubblicato dallo Zanichelli fino dal 1887, e cioè prima di tutti i lavori citati su questo interessante argomento, di cui quello del Ricci sarebbe in certa guisa il capostipite. (*N. d. D.*)

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo. — Testa Paolo, Gerente responsabile.

DIFFIDA

L'*Acqua Chinina-Migone*, pel grande favore che incontra presso i consumatori di buona ed igienica profumeria, ha ottenuta un'immensa diffusione che va continuamente aumentando: torna quindi naturale che alcuni ingordi speculatori si sono adoperati di imitarne i caratteri esterni, allo scopo di spacciare le loro manipolazioni, valendosi di quella fama che la ***Chinina-Migone*** si è meritamente acquistata. Quindi per non essere tratti in inganno, non potremmo abbastanza raccomandare alla nostra clientela, di non acquistare mai quest'acqua a peso, ma solo in fiale originali, ponendo grande attenzione all'Etichetta che distingue la nostra ***Specialità***, la quale porta il nome e l'indirizzo della nostra **Ditta A. MIGONE e C.**, *Via Torino, 12*, **Milano**, e la marca depositata (tre teste) qui sottosegnata. E siccome accade a volte che taluni stabiliscono confronti di prezzo fra la nostra ***Acqua Chinina*** con qualche altra imitante la nostra, crediamo opportuno ricordare, che questa nostra preparazione, frutto dello studio e della pratica di moltissimi anni, elaborata con metodi speciali, e colle sostanze le più pure e le più scelte, senza alcuna considerazione di spesa, non debba punto paragonarsi alle imitazioni che, anche quando non sono nocive, certo non arrecano alcun giovamento, i preparatori delle quali, più che a tutt'altro, intendono a conseguire la somiglianza dei nomi, l'apparenza esteriore e l'economia del costo, per poterle spacciare a buon mercato.

ANGELO MIGONE e C., Profumieri
MILANO, Via Torino, 12.

Marca speciale depositata.

KOSMEODONT

PREPARATO DENTIFRICIO DI

ANGELO MIGONE & C.

MILANO — Via Torino, 12 — MILANO

Il **Kosmeodont-Migone** preparato come Elixir, come Pasta e come Polvere, è composto di sostanze le più pure, con speciali metodi, senza restrizione di spesa. Tali preparazioni di suprema delicatezza, possiamo dunque raccomandare come le migliori e preferibili per la conservazione dei denti e della bocca. — Il **Kosmeodont-Migone** pulisce i denti senza alterarne lo smalto, previene il tartaro e le carie, guarisce radicalmente le afte; combatte gli effetti prodotti da cachessie che si radicano nelle cavità della bocca; toglie gli odori sgradevoli causati dagli alimenti, dai denti guasti o dall'uso del fumare.

Quindi per avere i dent. bianchi, disinfettare la bocca, togliere il tartaro, arrestare ed evitare le carie, conservare l'alito puro e per dare alla bocca un soave profumo, adoperate con sicurezza il KOSMEODONT-MIGONE.

L. **2** l'Elixir — L. **1** la Polvere — L. **0,75** la Pasta. — Per spedizioni a mezzo posta raccomandata Cent. 25 in più per ogni articolo.

ANTICANIZIE - MIGONE

È un preparato speciale indicato per ridonare alla barba ed ai capelli bianchi ed indeboliti, colore, bellezza e vitalità della prima giovinezza. Questa impareggiabile composizione pei capelli non è una tintura, ma un'acqua di soave profumo che non macchia la biancheria nè la pelle e che si adopera colla massima facilità e speditezza. Essa agisce sul bulbo dei capelli e della barba fornendone il nutrimento necessario e cioè ridonando loro il colore primitivo, favorendone lo sviluppo e rendendoli flessibili, morbidi ed arrestandone la caduta. Inoltre pulisce prontamente la cotenna, fa sparire la forfora. — *Una sola Bottiglia basta per conseguire un effetto sorprendente.*

Costa L. 4 la bottiglia.

Aggiungere Cent. 80 per la spedizione per pacco postale. — Si spediscono 2 Bottiglie per L. **8** e 3 Bottiglie per L. **11** franche di porto.

Il **Bacio d'Amore** preparato da A. Migone e C. di Milano, è un'essenza d'odore per fazzoletto che ha un profumo delicato, soave e persistente.

Ultima novità. Oltre l'Essenza pel fazzoletto la Ditta Migone fabbrica il Sapone e la Cipria Bacio d'Amore.

Costa, modello bijou, L. **0.50**, modello grande L. **3.**

I suddetti articoli si vendono presso tutti i principali Profumieri, Farmacisti e Droghieri

Deposito generale A. MIGONE e C., Via Torino, 12 - MILANO.

VOL. VI. N. 34

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

FERNET GALIZIOLI AL CATRAME

GALIZIOLI ERNESTO, Via Fieno 6

CON

DISTILLERIA in Viale Porta Lodovica, N. 5 (Case proprie)

☞ Gradevole, amaro, tonico, ricostituente, febbrifugo, vermifugo, anticolerico. ☜

Rimedio contro le malattie Bronco-polmonari; pei Bambini sofferenti di vermi e pei Cantanti ed Oratori colti da raucedine. Esso rende inoltre più forte e più chiara lo voce. — Centinaia di Certificati medici ne attestano la grande efficacia.

Premiato nel 1896 con medaglia d'oro alla Esposizione internazionale di Innsbruck e *recentemente a quello di Nizza (Francia) nel 1897 pure con medaglia d'oro.* — **GRATIS** se ne spedisce una bottiglietta d'assaggio a chiunque ne fa domanda alla Ditta con Cartolina Vaglia da Centesimi **50**.

Trovasi vendibile nei Caffè, Drogherie, Bottiglierie, Farmacie, ecc. ecc.

SPECIALITA' DELLA CASA:

ELISIR AMBROSIANO: Liquore efficacissimo, digestivo preparato a base di Thè e di Caffè.

AMARO COGNAC CORROBORANTE *⁎*

COGNAC FINE CHAMPAGNE *⁎*

L'Albergo il più sontuoso e moderno di Venezia

GRAND HOTEL

GRAND HOTEL

350 stanze sul Canal Grande

SPATZ & PIANTA, Proprietari

Diretto da PIANTA & MERLI.

A VITTORIO E CONEGLIANO

MALATTIE DI PETTO

ETISIA-TUBERCOLOSI-POLMONITE-PLEURITE

si combattono con l'uso della pregiata

POZIONE ANTISETTICA del Dott. G. BANDIERA

D PALERMO

Dessa è l'unico farmaco ritenuto oggidì atto a guarire le malattie di petto. Ne fanno fede i relativi attestati ottenuti in più di *20 anni* di sorprendenti risultati. La *Pozione* non ha alcun rapporto di somiglianza con altri cosidetti specifici.

Dessa viene preparata *esclusivamente* nella *Farmacia Nazionale* di Palermo e vendesi ovunque.

Elegante flacon di 250 grammi, con istruzione L. 4

(Aggiungendo L. 1 per spese di posta e d'imballaggio si spedisce in tutto il Regno mediante pacco postale).

Dirigere le richieste, accompagnate da *cartolina-vaglia* alla **Farmacia Nazionale** in **Palermo**, Via Tornieri, 65.

Scrivere chiaro, nome, cognome e domicilio.

AVVISO INTERESSANTE

Gabinetto Medico Magnetico

La Sonnambula **ANNA D'AMICO** dà consulti per qualunque malattia e domande d'interessi particolari. I signori che desiderano consultarla per corrispondenza devono scrivere, se per malattia i principali sintomi del male che soffrono — se per domande d'affari dichiarare ciò che desiderano sapere, ed invieranno L. 5 in lettera raccomandata o cartolina vaglia al professor PIETRO D'AMICO, via Roma, piano secondo, Bologna.

FERRO PAGLIARI

ricostituente depurativo del sangue

del Prof. GIOVANNI PAGLIARI

Premiato con 11 medaglie 4 delle quali d'oro

Proclamato dai primari Igienisti d'Italia e dell'estero il migliore che possieda la terapeutica, soddisfacendo esso ad un complesso di condizioni ed esigenze che nessun altro preparato ferruginoso può raggiungere.

Trovasi in tutte le Farmacie al prezzo di **L. 1.00** *la piccola bottiglia.*

4000 di questi giudizi:

Il **FERRO PAGLIARI** è un medicamento tonico e ricostituente per eccellenza. *Clinica Medica di Firenze.*

Il **FERRO PAGLIARI** è il migliore che possiede la terapeutica. *Prof. Bouchardat, Parigi.*

Mediante invio del proprio biglietto da visita al **Deposito Generale - Pagliari e C. - Firenze**, chiunque può avere *gratis* una copia particolareggiata delle relazioni che riferiscono di tutti i casi nei quali fu esperimentato.

Guardarsi dalle contraffazioni e pessime imitazioni poste in commercio anche sotto altro nome.

PROF. VIRGILIO COLOMBO

IL LIBRO DELLE MAMME

Parte Prima: **Il Bambino**

Parte Seconda: **Il Fanciullo**

Due eleganti volumi L. **6**

*indirizzare domande all'***Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo**

VOLUME V
Num. 34

EMPORIUM

BERG
Ottobre 1897

CONTIENE:

L. ALMA TADEMA — *IL BAGNO.*

(Col gentile permesso del sig. Alma Tadema R. A.)

EMPORIUM

Vol. VI. OTTOBRE 1897 N. 34

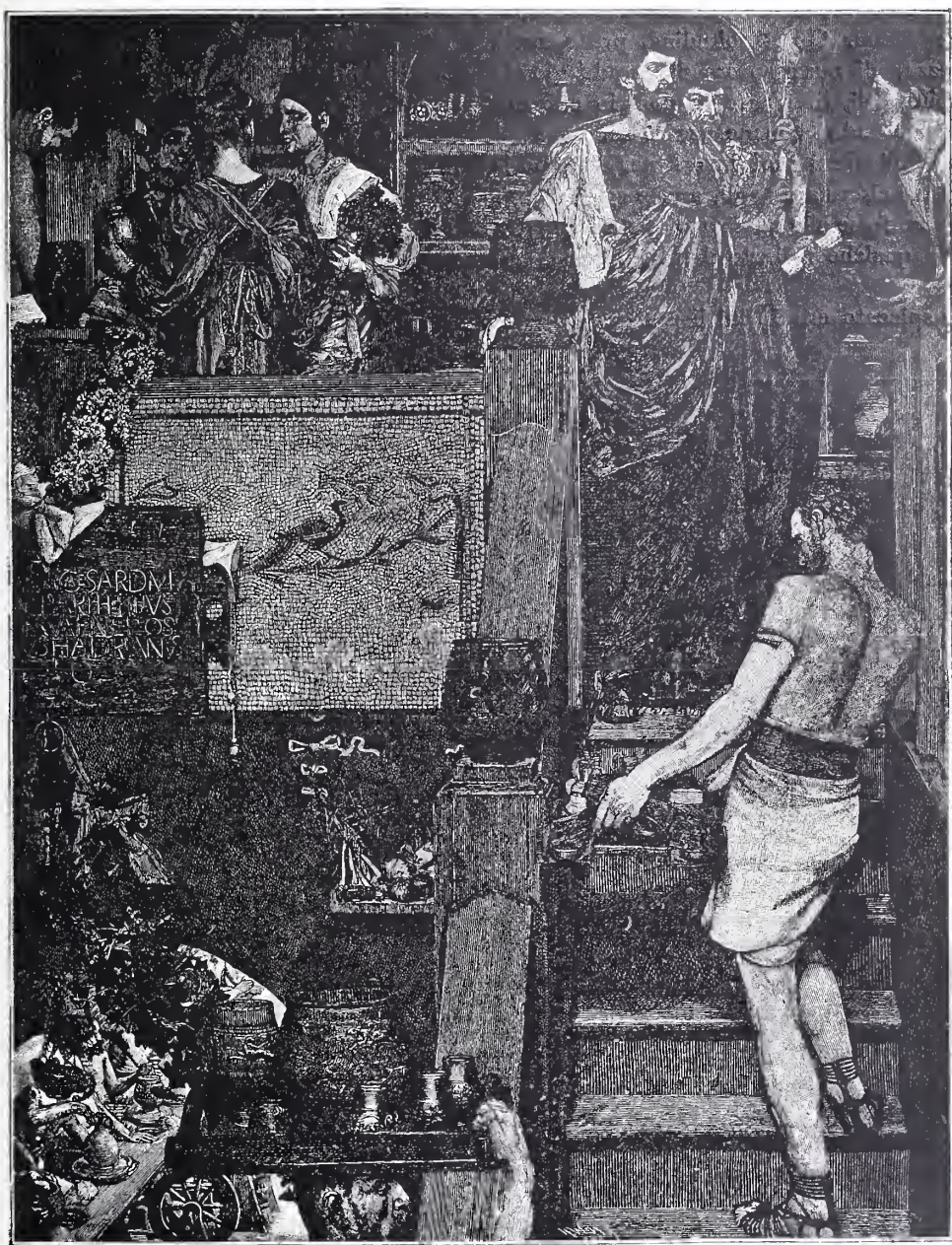
ARTISTI CONTEMPORANEI: ALMA TADEMA.

OME il sole colorisce i fiori, così l'Arte colorisce la vita „. Questo motto rallegra lo sguardo del forestiero che varca il recinto di uno studio del Bosco St. John, il quartiere degli artisti in Londra. Dopo esser passati attraverso l'immensa e malinconica città, dove ferve, sotto ogni forma, la lotta per la vita, bisogna convenire che il detto è giusto e vero.

Nel piccolo villaggio frigio di Dronrijp presso Leewarden in Olanda, nasceva, il dì 8 gennaio 1836, Lorenzo, figlio di Pietro Tadema. Il padre era notaro del villaggio e apparteneva ad una famiglia di cui il nome ricorreva spesso nelle leggende popolari relative alla formazione dello Zuyder Zee. La madre era donna di rara intelligenza ed energia, ed essendo rimasta vedova quando Lorenzo era ancora bambino, ella, d'accordo coi tutori di lui, gli tracciò la carriera da seguire. Pensarono che sarebbe stato meglio per il ragazzo di continuare la professione del padre piuttosto che seguire la sua spiccata inclinazione per l'arte, e a questo scopo gli si fecero frequentare le scuole pubbliche, ove dovè assoggettarsi al solito metodico corso di studi. Solo i classici greci e latini poterono inspirargli qualche interesse e fu appunto in quegli anni che pose le basi di quella profonda conoscenza della vita e dei costumi degli antichi per la quale poi andò sì famoso. Ogni momento libero che gli era possibile avere lo impiegava nel disegnare,

Lorenzo Alma Tadema

L. ALMA TADEMA — *L'ALTARE DEL GIARDINO.*

(Col gentile permesso del sig. Alma Tadema R. A.).

L. ALMA TADEMA — *ADRIANO IN INGHILTERRA.* (L'Imperatore che ispeziona i vasellami Romano-Britannici).

ed anzi soleva farsi svegliare da sua madre, la mattina presto, per mezzo di una cordicella legata al dito pollice del piede, per dedicarsi, in quelle placide ore mattutine, alla sua occupazione prediletta. Quest' abitudine, presa nella fanciullezza, gli riuscì spesso di grande giovamento più tardi, in quelle stagioni in cui era forzato, malgrado la mancanza di tempo e di luce, a terminare i suoi lavori per le esposizioni: in tali circostanze egli, anche oggi, si alza come niente fosse alle quattro o alle cinque per lavorare a qualche delicato dettaglio di un suo quadro.

Tanto spiccato era in lui il sentimento artistico, che già all'età di cinque anni scopriva dei difetti nei lavori del suo maestro di disegno, il quale, meravigliato, era costretto ad ammetterli. Una volta avendo scoperto in una bottega del villaggio una copia del trattato di Leonardo da Vinci e più tardi un libro di prospettiva, li imparò a memoria, e coll'andar del tempo prese la ferma risoluzione di seguire la professione dell'artista. Per quanto la madre, da donna prudente, cercasse di dissuaderlo da questo proposito, dovè cedere alla fine quando i medici la prevennero che la continuata sua opposizione avrebbe profondamente scosso la delicata fibra del suo figlio.

L. Alma Tadema — *Entrata al tempio.*

Le prime impressioni sono sempre le più forti, ed è perciò interessante di conoscere quali siano state le impressioni del mondo esteriore nella fanciullezza del futuro pittore. Noi tutti conosciamo di fama l'Olanda come un paese piano e monotono, forse non senza una qualche attrattiva, ma ad ogni modo piuttosto noioso e triste. La casa di Tadema era situata appunto in una delle parti fra le più piane di quel paese. Quando lui era bambino, molte delle donne di Leewarden portavano ancora quel caratteristico costume frigio dai colori brillanti, con quelle maestose cuffie e quei veli, che davano un carattere così speciale alle persone che lo portavano e al paesaggio che le circondava. È altresì degno di nota che la provincia dove nacque e trascorse la prima età il nostro pittore, era una fra le numerose provincie olandesi nelle quali si rinvenivano antichità merovingie, come monete e medaglie. Questi oggetti eccitarono inconsciamente l'immaginazione del fanciullo e lo indussero a scegliere i suoi primi soggetti nella storia di quel periodo selvaggio ma pittoresco della storia francese. Non avendo alcuno che guidasse i suoi passi nell'arte, era costretto a far da sè ed affidarsi al proprio istinto, il quale però era così giusto che nel 1850 un quadro di Tadema fu accettato per essere esposto in una galleria olandese. In casa sua si vede tuttora appeso un ritratto di sè stesso, eseguito circa in quel tempo; il fare è rigido e duro, ma vi si intravede una certa sicurezza e robustezza nel disegno che rivela la mano del futuro maestro. Questa fu tuttavia un'epoca difficile nella vita del giovane Tadema, poichè, combattuto tra il desiderio di conten-

L. Alma Tadema — *Una lettura di Omero.*

tare la sua buona madre e la brama intensa, prepotente, di consacrarsi tutto all'arte, attraversò uno di quei periodi che fanno o annientano un uomo. Nel caso di Tadema, quel periodo fece l'uomo; ma la lotta tra l'inclinazione e ciò che al buono ed inesperto giovinetto sembrava dovere, fu troppo superiore alle sue forze, per cui si ammalò così gravemente, che i medici dichiararono che poco più gli restava da vivere. — Ebbe infine il permesso di dedicarsi alla sua occupazione favorita senza ulteriori impedimenti, e calmata così la tensione mentale che lo torturava, la malattia scomparve ben presto. I medici erano probabilmente nel giusto, perchè quando l'inclinazione del genio è così accentuata come in Tadema, il tentare di deviarla equivale a spezzare la vita dell'individuo.

In Olanda non potè trovare nè una scuola d'arte nè uno studio che volessero accettarlo, nè un Cimabue che si degnasse di uno sguardo per questo giovane Giotto. Disgustato ed abbattuto, dovè lasciare l'Olanda per il Belgio, recandosi ad Anversa, dove il figlio di un amico di famiglia aveva già avviato i suoi studi. Certamente l'arte fioriva in quel tempo ad Anversa, poichè esisteva una fiera rivalità, che è una potente prova di vita, fra le due scuole artistiche: l'una, la scuola francese pseudo-classica capitanata da Louis David, che allora viveva in esilio; l'altra, chiamata la scuola belgo-fiamminga, che si sforzava di ritornare alle tradizioni dell'antica arte locale dei Paesi Bassi. Alma Tadema non era tempra da divenire nè pseudo-classico nè uno *pseudo* di qualunque altro genere, perciò seguì naturalmente il movimento nazionale e studiò sotto Wappers che ne era il capo. Raramente s'era visto uno studente così indefesso lavoratore; dipingeva dalla mattina alla sera, senza mai raggiungere il suo ideale di perfezione artistica e distruggeva costantemente l'opera sua, giammai scoraggiato, sempre provando e riprovando, e migliorando di giorno in giorno. Fu in quel tempo che aggiunse il nuovo cognome " Alma „ dinanzi al suo proprio. Alma era il nome del suo padrino, e in conseguenza di questo cambiamento, il suo posto sui cataloghi fu portato dal *T* all'*A*. Lavorava indefessamente per rifarsi del tempo perduto e guarì dalla sua malattia in modo veramente miracoloso: da quel tempo in poi nessuno si è mai sognato che quell'Alma Tadema dalle spalle larghe e dall'aspetto vigoroso, fosse stato dichiarato tisico senza speranza di guarigione. È un esempio mirabile di una natura creata per un dato fine ed affatto incapace di trasformazione.

I dipinti eseguiti in quel tempo furon quasi tutti distrutti dallo spietato artista, il quale anche oggi non risparmia alcuna parte dell'opera sua

L. ALMA TADEMA — *MESSAGGIO D'AMORE.*

(Col gentile permesso del sig. Alma Tadema R. A.).

L. ALMA TADEMA — *UN SALUTO SILENZIOSO.*

(Col gentile permesso del sig. Alma Tadema R. A.).

ch'egli giudichi nociva all'insieme. Non importa a qual grado di perfezione sia stato portato il lavoro nè quanto tempo vi sia stato speso: la tal parte nuoce come dettaglio, per cui deve sparire. Per tal modo, sotto quasi ciascun quadro di Alma Tadema, vi sono altri quadri o pezzi, altrettanto scelti, ma nascosti all'occhio dell'osservatore. È ammirabile la padronanza che egli ha di sè stesso e la sua superiorità assoluta sulle basse e meschine vanità: con calma rara e senza pentimenti cancella figure e dettagli di squisita fattura ed è capace di sacrificare il lavoro di giorni e di settimane per raggiungere un ideale di colore che lo soddisfaccia o per introdurre qualche dettaglio di dottrina archeologica che, forse uno su mille, potrà riconoscere come artisticamente più perfetto o storicamente più esatto di quello che ha cancellato.

Dall'Accademia di Anversa passò nello studio di Hendrik van Leys, il grande pittore archeologico e storico belga, i cui ammaestramenti non potevano venire più a proposito per Alma Tadema in quel tempo. Van Leys era allora occupato nel decorare il gran Palazzo di Città in Anversa, nella quale impresa ebbe a collaboratore Alma Tadema, nei primi quadri del quale non è difficile rintracciare l'influenza che vi ebbe quell'illustre maestro. Questo lavoro riuscì sommamente vantaggioso al giovane artista, inquantochè gli procurò cognizioni che gli furono utilissime per tutta la sua carriera artistica, nello stesso tempo che lo abituò a vedere gli oggetti con verità e a vederli per masse. I soggetti di quelle decorazioni erano tolti dalla storia dei Paesi Bassi, e ciò attrasse il nostro pittore a studiare le cronache di Gregorio de Tours. Il carattere drammatico delle narrazioni, esposte con garrula vivacità dal vecchio cronista, accese la fantasia dell'artista, già colpita dalla scoperta degli avanzi merovingi esistenti nelle vicinanze del suo villaggio nativo; e lo splendore barbarico onde stranamente abbellivasi la vita di quei tempi remoti aprì un magnifico campo all'estrinsecazione del suo speciale talento artistico. Fu lavorando sotto quell'influenza ch'egli produsse l'opera che gli procurò il primo grande successo: " L'educazione dei figli di Clodoveo ,,, eseguita nel 1860. Apparivano già in questa tela tutte le qualità che resero famoso il nome di Alma Tadema: esattezza storica ed archeologica, robustezza e purezza di colorito, semplice ma efficace rappresentazione del soggetto e la finitezza accurata e mirabile della vecchia scuola olandese, congiunta col senso della bellezza che distingue la scuola francese dei nostri giorni. Questo dipinto fu comprato dal re del Belgio per la somma derisoria di 1600 franchi, mentre l'autore lo aveva modestamente stimato per L. 2500; ma da quel momento la sua fama crebbe costantemente ed i suoi quadri furon pagati a peso d'oro ed anche più, a peso di banconote. La vendita di questo quadro permise a Tadema di far venire presso di sè ad Anversa la madre e la sorella che vivevano ancora a Dronrijp: giacchè egli è uno di quelli esseri per i quali la vita di famiglia è una necessità; perchè egli possa esser felice ed il suo spirito sia libero di consacrarsi alle geniali occupazioni per le quali fu creato, bisogna che la sua vita sia circondata da un'atmosfera di tenerezza e di affetto.

Quattro anni dopo aver raggiunto il figlio, la madre morì, ma non prima di averlo veduto vincitore della medaglia d'oro nazionale nel 1862. In quest'epoca egli cominciò a volgere la sua attenzione all'antico Egitto e a porre le basi di quella riputazione di cui ora gode in tutto il mondo artistico, come il più grande apostolo dell'archeologia pittorica ai nostri giorni. — Ma ad Alma Tadema non bastava di trattare superficialmente un soggetto: egli si addentrò profondamente nella vita dell'antico Egitto, ben sapendo che sopra di essa fu fondata ogni altra posteriore civiltà. Essa è in ogni modo quella che forma il punto d'appoggio per lo studioso dei costumi e, secondo le parole del nostro pittore, " l'Egitto è il portone della strada che conduce attraverso l'antichità ,,. Il primo frutto notevole di questo corso di studi fu " Una festa egiziana di tremila anni fa ,, per la quale l'allora principe Napoleone offrì tremila franchi — un franco per ogni anno fa —. Ma il prezzo domandato dall'artista essendo di 4000 lire, l'offerta fu rifiutata.

Nel 1863 si stabilì in Bruxelles e sposò una signora francese, dalla quale ebbe un figlio e due bambine. Il figlio morì; la più giovane delle figlie, Anna, promette di diventare un'ar-

tista di talento: ella si è già distinta con molti acquerelli finamente lavorati, con studi d'interni e di edifizi e con diversi studi di teste a matita e a brace, disegnate con molto garbo. La maggiore è scrittrice.

Durante la sua residenza a Bruxelles, Alma

L. Alma Tadema — *Xanthe e Phaon* — della " Question „ di Eber.
(Acquarello eseguito nel 1883, nella Galleria delle Belle Arti di Walter, Baltimore).

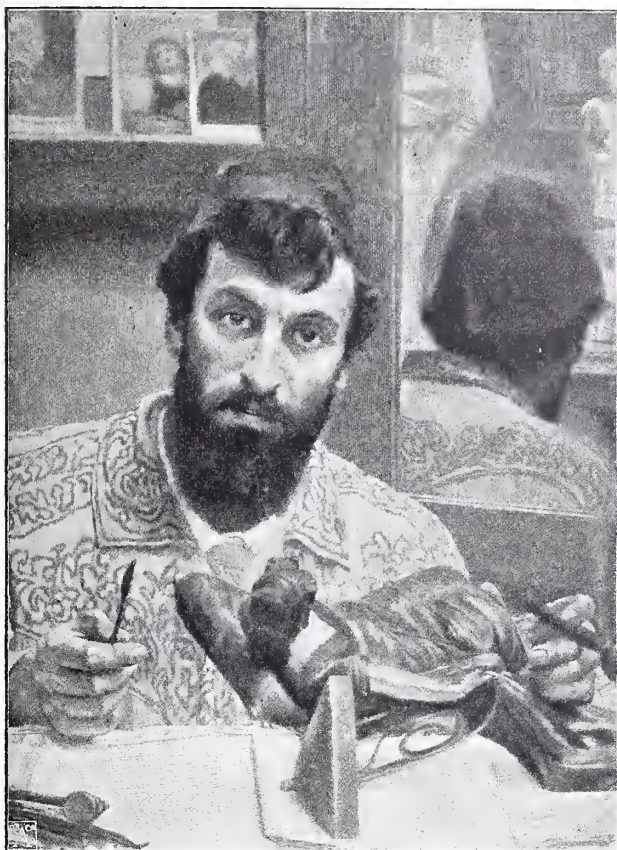
Tadema eseguì molti lavori importanti, tra i quali la bella composizione di " Tarquinio il Superbo „. In essa si vede il regale dominatore nell'atto di ricevere certi umili emissarii provenienti dalla città di Gabio. Sul davanti del quadro è dipinta una massa di alti papaveri, i più alti dei quali egli sta per atterrare con lo scettro. Questa tela è quasi direi terribile nella sua espressiva semplicità e nell'armonica disposizione dell'insieme. Il volto della figura principale è spietatamente severo e bello, e la pittura dei papaveri non è stata superata neppure da Tadema stesso, grande maestro com'è nel dipingere fiori. Un'abitudine curiosa, quantunque logica, è quella di dipingere " per classi „. Così " Tarquinio il Superbo „, " Un cordiale benvenuto „ e " L'Idillio, o affetti giovanili „ appartengono tutti alle " pitture di papaveri „ e sono eseguiti più o meno sullo stesso sistema.

Alma Tadema rimase a Bruxelles fin dopo la morte della moglie, avvenuta nel 1869. Lei vivente, fece la sua prima visita in Italia, e vide coi propri occhi le dimore di quei Romani che

dovevano poi divenire i suoi più intimi amici. Questa visita, com'era da aspettarsi, operò un cambiamento nell'indirizzo dell'arte sua. Egli aveva evitato a bella posta di recarvisi prima, avendo l'idea che un artista non debba andare in Italia se non quando è già maturo, perchè altrimenti genererebbe turbamento e servirebbe piuttosto ad intralciare che a favorire il suo sviluppo artistico: sentenza la cui verità è dimostrata dal piccol numero di artisti francesi veramente grandi tra coloro che hanno guadagnato il premio di Roma e che hanno ottenuto il privilegio di abitare Villa Medici. " Che vantaggio c'è „, dice Alma Tadema, " nel tentare di innestare un ramo carico di frutta sopra un arboscello? Se l'arboscello non ha ancora tronco, come pensare di innestarvelo? Rubens seguì il retto principio, e dopo aver tratto il massimo profitto dal suo soggiorno all'estero, rimase ancora Rubens. Ma cosa ne sarebbe stato se avesse intrapreso il viaggio prematuramente, cioè prima che l'artista fosse in lui completamente sviluppato? „

Il gran commerciante di quadri del giorno, era allora Mr. Gambart (*il principe Gambarti*, come vien chiamato talvolta anche ora): egli regolava il mercato dei quadri nell'Europa Occidentale, con benefizio dell'arte, senza dubbio, e, non meno certamente, col massimo vantaggio per sè. Quando in qualche città che egli soleva visitare nei suoi giri professionali si spargeva la voce " viene Gambart „ si formavan tosto complotti tra i giovani artisti che cominciavano a distinguersi, per attirarlo nei loro studi a visitare le opere loro; e come era amara la delusione quando il grand'uomo ripartiva subito dopo aver visitato quel pittore o quei due pittori di fama che egli era venuto apposta per vedere, ignorando gli allettamenti dei quali lo si era circondato per adescarlo.

L. Alma Tadema — D.r W. Epps, fisico.

Anche il giovane Alma Tadema, che allora aveva già uno studio in proprio, dovè provare l'amaro disinganno; ma per mezzo di un benevolo sotterfugio di Leys, il quale a bella posta diede un falso indirizzo al cocchiere di Gambart, facendolo andare allo studio del suo poche parole riguardo al prezzo, " fatemi avere ventiquattro quadri di questa sorta, ed io ve li pagherò a prezzi progressivi ogni mezza dozzina „. Fu un colpo di fortuna inaudita. E di bene in meglio, Gambart, dopo lungo contrastare, acconsentì che il pittore risalisse all'an-

L. Alma Tadema — Prof. G. B. Amendoli che modella la statua d'argento della Sig.ª Tadema.

allievo invece che a quello di un altro pittore, egli potè ricevere il sospirato visitatore. Ma quando Gambart si accorse dove era stato condotto, e vide sull'uscio il giovane artista giulivo e sorridente, non trovò il coraggio di andarsene lì per lì, ed entrò. " Intendete forse di dire „, chiese bruscamente, " che siete voi che avete dipinto questo quadro? „ E in così dire additava con manifesta sorpresa " L'uscita dalla Chiesa „ che stava sul cavalletto. Alma Tadema s'inchinò in segno di affermazione. " Ebbene „, aggiunse l'altro dopo scambiate tichità invece di arrestarsi al Medio Evo. Per tal modo, alcune delle opere più famose dell'artista, furono comprese nella serie di quelle ordinategli, come i guanti, a un tanto la dozzina. C'era così il quadro " Gli Egiziani di tremila anni fa „ di cui fu già parlato; " I giuocatori di scacchi in Egitto „ col suo fondo di umorismo bonario e tranquillo, e la " Danza Pirrica „, splendido lavoro nel quale gli atteggiamenti dei principali personaggi furono suggeriti dalle figure di un vaso antico. Nella " Danza Pirrica „ Alma Tadema ha forse toc-

cato il punto più alto della perfezione; ivi egli è riuscito a riprodurre la rapidità e la leggerezza, la snellezza e la grazia di forme dell'arte greca. Il movimento di quelle figure danzanti, vestite di armature e cariche di pesanti scudi, è meraviglioso ed affascinante, come è del pari ammirabile il modo con cui l'autore seppe dare a vedere che quelle armature sono pesanti e appariscono leggere soltanto per la robustezza di chi le porta. Il moto impetuoso ha sollevato una nube di polvere che vela a mezzo le gambe dei danzatori. I personaggi dell'alta nobiltà, che assistono allo spettacolo, stanno seduti nell'anfiteatro leggermente rialzato, e i danzatori s'inchinano quando passan loro dinanzi nell'arena; dietro le poderose colonne di marmo brulica il popolino, che segue la rappresentazione con vari gradi di curiosità e d'interesse che vedonsi dipinti sui volti delle numerose figure della folla. Non era facile còmpito il rendere con l'arte pittorica questo " giuoco unico di guerrieri in arme ",, come lo chiama Platone, e di cui il filosofo stesso ne insegnò il principio. " I giuocatori di scacchi in Egitto ,, è pieno dell'umorismo bizzarro che l'artista manifesta tanto nella vita privata, ma che lascia ben poco travedere delle sue opere. Nell' " Egiziano alla porta di casa ,, abbiamo la prima applicazione che Tadema fece della pittura di genere a soggetti antichi, e, a parte i meriti intrinseci del lavoro, è interessante come precursore di numerosissimi altri ispirati allo stesso concetto. In questa originale applicazione della pittura di genere non possiamo noi forse intravedere la nazionalità del pittore?

Tra le produzioni di quel periodo, " Lesbia ,, è la più degna di menzione, inquantochè ci presenta quel soggetto in circostanze e sotto un aspetto affatto differente da quello in cui era stato rappresentato fino allora. " La visita allo studio ,,, quantunque deficiente in quella finitezza caratteristica di Alma Tadema, è tuttavia interessante come studio di luce e d'ombre e per certi effetti di chiaroscuro tanto gradevoli quanto nuovi. " Claudio proclamato imperatore dopo l'assassinio di Caligola ,, è un soggetto che si era evidentemente impossessato dell'artista, poichè in seguito vi ritornò sopra altre due volte; ma sebbene questo quadro, che è il primo della serie, sia pieno di vita, solennità e forza drammatica, nei due che seguirono sembra essere stato infuso in maggior copia il genio meraviglioso del pittore. In " Fidia nel Partenone ,, vediamo lo scultore che ha appena ultimato quel fregio che forma la più grande opera artistica di ogni tempo, e sta mostrando il suo lavoro a Pericle, ad Alcibiade e ad Aspasia. Il fregio, dalla parte si-

L. Alma Tadema — L. Lowenstom, incisore all'acqua forte.

L. Alma Tadema — Schizzo per una illustrazione della " Principessa Egiziana „ (Dall'originale del D.r Washington Epps).

(Col gentile permesso del sig. Alma Tadema R. A.).

nistra della tela, ci mostra una fila di cavalieri sulla cella del tempio, ritratti con forti tinte; e questo colorito, bisogna confessarlo, è un poco pesante. È singolare il modo con cui è trattata la luce, la quale viene riflessa sul basso delle figure ed è qua e là interrotta da grandi colonne e dal timpano. I visitatori sono separati dallo scultore per mezzo di una fune: quell'uomo corpulento e barbuto che tiene un rotolo in mano, è Fidia stesso. Forse non corrisponde all'ideale che ci siamo formati del divino scultore, ma è innegabile che la figura è piena di forza e di carattere.

Questo dipinto e il " Claudio „ appartengono a quella serie di quadri eseguiti per Gambart; e allorchè dopo quattro anni di lavoro indefesso e coscienzioso furono tutti compiuti, il commerciante fece un'altra visita al pittore. " Desidero che me ne dipingiate altri ventiquattro „ diss'egli facendo i prezzi sulla solita scala ascendente, ma molto più vistosi dei precedenti. L'artista acconsentì, e il primo quadro che uscì dalle sue mani dopo questo contratto fu la celebre " Festa della vendemmia „. Ma essendo questa un'opera assai più di polso che ogni altra consegnata prima, il commerciante insistè per pagarla subito al prezzo più alto. Egli era invero un uomo probo e liberale, e l'artista ci racconta con generoso compiacimento come alla fine, quando fu esaurita la seconda consegna, Gambart dette un pranzo alla colonia artistica di Bruxelles, e Tadema, essendovi intervenuto, trovò che il commensale festeggiato era proprio lui e dinanzi al suo coperto brillava una coppa d'argento recante una lusinghiera iscrizione, mentre il tovagliuolo celava un grosso *chèque* che gli veniva regalato in di più della somma fissata.

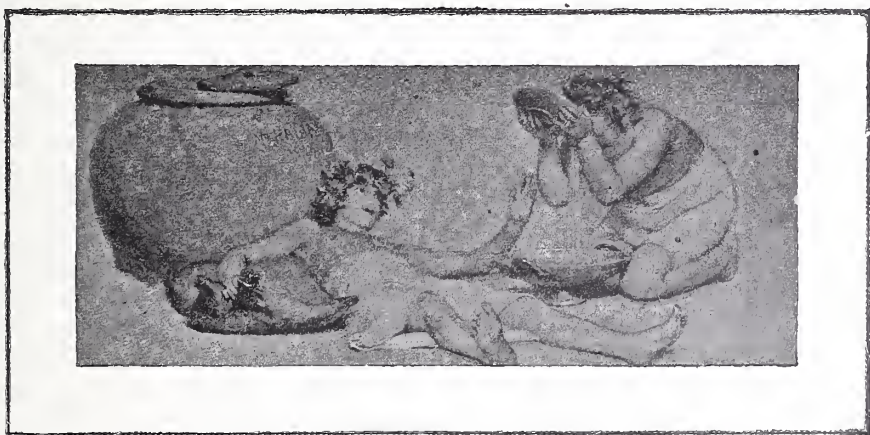
Nel 1869 Tadema andò a stabilirsi a Londra ed iniziò quella che può chiamarsi la sua carriera inglese. Il primo quadro ivi ultimato fu la " Festa della vendemmia „ cominciato a Bruxelles. Questo lavoro, mentre attesta la meravigliosa abilità e potenza d'esecuzione di Alma Tadema, dà una smentita a coloro i quali sostengono che egli possiede scarsamente il senso della bellezza fisica negli uomini e nelle donne. Raramente egli è stato così felice come qui nel dar vita e movimento alle sue figure. Lo si chiamò spesso il pittore del riposo, e la definizione, nonostante alcune notevoli eccezioni, è abbastanza giusta; ma certamente uno che guardasse soltanto quest'opera non comprenderebbe il perchè di un tale appellativo. È degno di nota il colorito pieno di luce: par di sentire l'aria mite e balsamica e di vedere i riflessi dei marmi, mentre i bronzi, gli strumenti musicali, i caratelli da vino, le ghirlande

L. Alma Tadema — *Venere e Marte* (Dipinto del 1872; esso formava il soffitto decorato dello studio di Alma Tadema nella Torinshend House, ma fu distrutto dal fuoco e qui appare inciso per la prima volta).

e gl'innumerevoli accessorii sfavillano e sfolgoreggiano alla radiosa luce del meriggio. Quanto siano perfetti questi accessorii ce ne accorgiamo solo esaminandoli uno per uno come oggetti separati, il che non è facile, tanto essi formano parte del tutto. La dottrina archeologica di Alma Tadema è incontestabilmente senza rivali, e possiamo csser certi che ogni dettaglio è scientificamente accurato. È vero che il nostro artista non di rado pone troppa cura negli accessorii, a detrimento delle figure umane, ma ad ogni modo egli non ci dà mai l'impressione di avere nello studio una certa provvista di oggetti da esser riprodotti nei suoi quadri ad ogni costo; siano questi accessorii messi troppo in evidenza, come in certi casi, o adoperati puramente come mezzo per giungere al fine, concordano col soggetto, ne fanno parte, e non sono mai fastosi. In questo lavoro poi sono di speciale aiuto per intendere il vero significato del tutto. Talvolta, volendo rendere la spensierata gaiezza del mondo pagano nella sua infanzia senza nubi, Tadema non è molto felice: si riscontra qua e là nei suoi personaggi un'espressione di gioia forzata, che suggerisce allo spettatore tutt'altro che la giocondità, la quale dev'essere completamente inconscia. Ma questa critica sarebbe affatto fuori di posto applicata alla " Festa della vendemmia ,,, perchè ivi tutto concorre a far meglio spiccare il significato di questa curiosa cerimonia religiosa.

Nell'intervallo tra il principio e la fine di questo quadro, Alma Tadema aveva perduto moglie e figlio, e aveva imparato per esperienza che i Paesi Bassi, pur comprendendo il merito dell'opera sua e altamente apprezzandola, non erano disposti a fare sacrifizi per amor dell'artista; perciò si recò in Inghilterra, paese che da gran tempo lo attraeva, si procurò la naturalizzazione dalla Regina, e sposò una signora inglese, pittrice anch'essa d'ingegno non comune. Possiamo spesso ammirare la sua bellezza sulle tele del marito, e dei soggetti olandesi e dei graziosi bambini sulle sue. Però, quantunque Alma Tadema sia divenuto suddito inglese e in Inghilterra abbia stabilito la sua dimora, rimane pur sempre un frigio dei Paesi Bassi. Tale si rivela specialmente nel dipingere ciò che si potrebbe chiamare il lato monotono della vita romana, nel quale fa capolino di quando in quando un po' di elemento umoristico. Schiettamente olandese è quella preferenza per le scene intime, quello studio paziente e accurato del dettaglio. I suoi ritratti — giacchè negli ultimi anni ha tentato anche la pittura di ritratti — rivaleggiano per verità e franchezza con quelli dei grandi tedeschi e olandesi: sono realisti e fedeli fino al dettaglio, ma talora vi si ricerca invano quell'elemento spirituale, quel tenue aroma che è l'anima dell'uomo e della donna, quella penetrazione del carattere, che troviamo nei ritratti dei grandi

veneziani e toscani, e, nella vecchia scuola inglese, nei ritratti di Sir John Reynolds. — Alma Tadema non è buon giudice del carattere: franco ed onesto com'è, crede che tutti siano tali, e non sa scrutare oltre la superficie. Se i suoi quadri sono qualche volta tragici, la tragedia non è che il dolore umano nella sua forma più calma. La lotta angosciosa per la vita, il tetro squallore della malattia e della miseria non sono secondo lui temi per l'arte; questa, a parer suo, deve abbellire e idealizzare la vita, non farcene sentire più intensamente le miserie e gli orrori. Conservatore in politica, avversario del socialismo in tutte le sue forme, egli crede tanto poco nelle plebi e nell'eguaglianza delle classi sociali quanto vi credevano i suoi Romani e i suoi Greci. Questo lo dicon chiaro le sue opere: egli si potrebbe chiamare aristocratico nell'arte sua, e i suoi lavori son fatti certo soltanto per la gente ricca e colta. Riguardo ai ritratti egli dice: " Mi stupisce sempre il fatto, che il nostro pubblico, col suo amore al verismo, si contenti del vecchio principio della pittura di ritratti, una testa e degli abiti, talvolta una o due mani, e tutto il resto una tinta uniforme bruna e nerastra; in questo modo la persona è rappresentata in condizioni in cui non si è veduta mai in realtà. Quanto a me, io non vedo mai i miei amici senza che mi torni al tempo stesso alla mente il posto dove li ho incontrati. Naturalmente il riprodurre l'ambiente, lo studiarlo e il lavorarvi attorno per fare un ritratto, implica una fatica di gran lunga maggiore che non si richieda per riempire la tela di un certo colore indefinibile; ma se io dovessi ordinare un ritratto di persona a me cara, vorrei veder certo quella persona circondata da quegli accessorii che potessero risvegliarmi nella memoria piacevoli convegni e ore felici ".

L'anno 1873 è memorabile, come quello nel quale Alma Tadema produsse il quadro che da molti dei suoi ammiratori è giudicato il suo capolavoro e che è anche l'opera preferita dall'autore, cioè " La morte del primogenito ". In questa pittura dell'ultimo e più tremendo flagello dell'Egitto egli rappresenta la passione, il dolore e l'eloquente silenzio della disperazione. Entriamo in un grande tempio egizio, dove ci par d'essere invasi dalla tristezza e dalle tenebre, rese anche più profonde dal mite chiarore lunare che si scorge attraverso la porta lontana, e dalla fioca luce della lampada che rende le ombre ancor più cupe. Sul davanti sorge una colonna coperta di geroglifici, la cui cima va a perdersi nell'oscurità, destando uno strano senso di timorosa riverenza. Ma la morte è più forte di queste poderose colonne, più del grandioso tempio, più di Faraone stesso, poichè è il suo primogenito che giace morto. Sacerdoti e musicisti son raccolti intorno a delle lucerne poste sul pavimento:

L. Alma Tadema — *Bacco e Sileno* (Dipinto del 1875; esso decorava parimenti lo studio della Torinshend House, ma fu distrutto dal fuoco e qui appare inciso per la prima volta).

quelli stanno pregando, questi suonano su certi strumenti di una forma strana. Il colorito fosco, ottenuto per mezzo di un uso sapiente di verdi e di scuri è semplicemente inimitabile. La nostra attenzione, così preparata dall'ambiente, si fissa poi sul gruppo delle quattro persone, riunite intorno al re. Uno degli effetti straordinari di questo dipinto è appunto questo, che mentre il gruppo delle persone, tanto nell'esecuzione come nel concetto, è il centro della scena, siamo tratti ad osservare prima l'ambiente: poi, come se la nostra mente fosse soggiogata e attirata dal tragico fatto, rivolgiamo lo sguardo a queste quattro figure e l'averle guardate una volta significa ricordarle per sempre. Faraone è assiso sopra un basso scanno: sulle sue ginocchia giace l'esile figura del primogenito, già cadavere. Il fanciullo è quasi nudo, il viso è meravigliosamente dolce, e un fascino inesprimibile inspira anche quella strana catena d'oro che gli pende dal collo e che gli fu probabilmente appesa perchè portante qualche amuleto che doveva servire come di scudo per proteggere dal male il figlio del re. — Il re, sul quale cade la luce, porta in capo la corona scintillante di gemme, che sembrano una derisione di fronte al suo disperato dolore.

L. Alma Tadema — *La Danza Pirrica.*

Ei siede rigido, calmo, immobile: da uomo forte non vuol dare alcun segno dell'interno affanno. Eppure, v'è un movimento impercettibile ch'ei non può frenare, giacchè neppure il suo forte volere può impedire il tremito della bocca. È un indizio molto lieve, ma quale immensità di cordoglio non rivela! questa figura potrebbe prendersi come la personificazione del dolore, non morboso, ma espresso con verità, come tutte le vere emozioni. La madre del fanciullo gli siede vicino, accasciata dall'afflizione; anch'ella ha lottato per esser forte, e perfino in questo scoppio di disperazione, dimostra di sapersi contenere. Dall'altro lato di Faraone siede il medico, che è stato impotente a lottare contro la morte. In distanza, fuori dalla porta, s'avanzano due figure: sono Mosè ed Aronne che vengono a contemplare l'opera loro. Questo lavoro è stupendo e non ci meravigliamo se il suo creatore ha desiderato tenerlo presso di sè. Non è un quadro, è una scena vivente: osservato sotto qualunque aspetto, ci rivela sempre nuove espressioni di dolore. Eppure non è troppo penoso il vivere con quella profondità di mestizia continuamente davanti agli occhi. Alma Tadema è sempre sano anche moralmente; non v'è traccia di

morbosità nella sua natura, e il dolore, com'è reso da lui, è quale dev'essere; un rimpianto, ma niente di sforzato e di violento.

Di stile affatto differente sono le " pitture di fiori „ o " pitture di rose „, le quali forse, più che ogni altra opera, mostrano la larghezza del genio artistico di Alma Tadema. La prima di questo genere è " L'improvvisatore „ che sta narrando la sua storia; ma il paesaggio è così bello che ci fa quasi trascurare il poeta e il suo uditorio, sebbene le figure non manchino sentiamo tuttavia che fanno parte di quella scena e che in quel tempo e in quel luogo non potevano essere alri fiori che quelli. Essi esprimono sempre qualche cosa. Paragoniamo, per esempio, il tragico significato di quei meravigliosi papaveri di " Tarquinio il Superbo „ col placido incanto e la semplicità casalinga di quei fiori di cipolla dell' " Orto „: osserviamo il tappeto variopinto di fiori in " Affetti giovanili „, fiori giovani come il fanciullo che circondano; i girasoli in tutto il loro splendore,

L. Alma Tadema — *Antistius Labeon.*

di carattere. Viene poi il quadro " Le ultime rose „. Anche qui guardiamo con più interesse i fiori, che la donna che sta collocandoli sull'altare. Non sono fiori superbi e splendenti della rigogliosa giovinezza primaverile: sono fiori d'autunno e morranno presto, intanto sono già languenti. Queste ultime rose ci richiamano alla mente un'osservazione che già facemmo su Alma Tadema, cioè la sua infinita maestria nel dipingere i fiori. È vero che i suoi fiori, al pari dei suoi uomini e delle sue donne, talvolta mancano d'anima e che non sempre sono di quei fiori che crescerebbero nel giardino di un poeta; ma il modo con cui Alma Tadema li tratta è squisito; e noi, anche non sapendo propriamente spiegarci il perchè si trovan lì, le rose nel " Messaggio d'amore „ e le semplici foglie di rosa in " Estate „: tutti c'incantano con la loro magica soavità. Nè parlando dei fiori di Alma Tadema dobbiamo dimenticare il suo grano e sopratutto la sua erba. Nella " Pastorale „ quel verde che brilla sotto l'infuocato cielo d'estate è tanto eloquente quanto qualunque altro fiore. " Le rose di Eliogabalo „, lavoro molto posteriore, ma appartenente a questo gruppo, ci mostra degli stupendi nembi di rose e di petali staccati, i quali, essendo state disciolte le corde del *velarium*, cadono in leggiadrissima pioggia sopra i convitati che di nulla sospettano. Per l'esecuzione di questo dipinto l'artista si fece venire dall'Italia due scatole di rose per settimana per

un intero inverno, dipingendo ogni fiore da un modello differente.

Venne poi " L'imperatore Romano „ che è una ripresa del tema " Claudio „ e in questa nuova versione Alma Tadema si avventurò a trattare il colorito con un metodo interamente nuovo, con costernazione, dicesi, di taluni dei suoi clienti, i quali vedevano in tale stacco una tendenza allarmante verso il Preraffaellismo. Secondo loro non era questa una buon'azione verso il pubblico, abituato a vedere in Tadema il pittore dei bianchi marmi e delle vesti dalle tinte pallide, poichè qui egli introduceva arditamente una fanciulla dalla carnagione color rame in mezzo al popolaccio romano e persino il morto era vestito di un azzurro brillante e di vivida porpora, mentre la purezza stessa del pavimento di marmo era non solo macchiata di rosso per il sangue sparso, ma tutta frastagliata da mosaici colorati che distraevauo l'occhio. Tutto ciò minacciava davvero una rivoluzione per l'avvenire!

D'ordinario i quadri romani di Alma Tadema si distinguono per una certa calma e maestosa solennità, quale si addice a quel popolo; ma ve n'è uno tuttavia che rappresenta una scena così intensamente episodica quanto può esserlo qualsiasi altro dei suoi soggetti merovingi e che è forse il migliore dei tre che rappresentano Claudio proclamato imperatore: ha per titolo " Ave Caesar, Io Saturnalia „. La composizione è bella: la massa scura che occupa la parte sinistra del quadro, formata da gruppi di soldati e di schiavi, ha per riscontro a destra le figure di Claudio e del Pretoriano, il quale s'inchina dinanzi al nuovo imperatore, con un'espressione piuttosto sarcastica, a quanto possiamo supporre senza scorgerne il viso, giacchè il pittore sa farcelo sentire sebbene non si veda che il dorso della figura. Nel centro della tela sono ammonticchiati i cadaveri di Caligola e dei suoi disgraziati aderenti, e Claudio che con la faccia istupidita dal terrore fa capolino dietro la cortina è il vero tipo dell'uomo come possiamo aspettarci che sia scelto dai soldati per servire di docile strumento ai loro disegni. Il colorito smagliante, il disegno vigoroso, l'ammirabile erudizione archeologica fanno di questo quadro una delle opere moderne più originali; e si noti che è dipinto in proporzioni così piccole che un pittore della scuola moderna troverebbe la tela appena sufficiente per dipingervi un botton d'oro. Ma Alma Tadema, ben lungi dal giudicare necessario che una tela sia grande, pensa anzi che le piccole dimensioni eccitano

L. Alma Tadema — Schizzi di artisti notati alla seduta del Consiglio dell'Accademia Reale.

l'immaginazione e danno al lavoro un carattere più poetico e ideale.

I due famosi dipinti " La galleria di pittura „ e " La galleria di scultura „ sono incomparabili come tecnica e come meccanismo. Sotto certi aspetti la " Galleria di scultura „ ci ricorda il " Dilettante Romano „, ma in quello è infinitamente più elaborato ciò che in questo è semplicemente accennato. Nella prima versione della " Galleria di scultura „ vediamo una piccola comitiva di Romani venuti ad ammirare i lavori di uno scultore, il quale espose le sue opere d'arte per venderle al maggiore offerente. Uno dei visitatori si è seduto accanto a sua moglie e due bambini fanno ressa con curiosità infantile per vedere e toccare il vaso sorretto dallo schiavo.

La seconda versione dello stesso soggetto ci mostra una statua di Sofocle, quella famosa Laterana, nel centro, e attorno ad essa un gruppo di Romani. Il bronzo, il marmo, le sculture della galleria, i panneggiamenti e le argenterie sono una meraviglia, e restiamo veramente estatici davanti a tanta abilità e tant'arte. Nè meno notevole è la disposizione della luce. Osservammo nel " Fidia al Partenone „ l'idea ardita e originale d'illuminar la scena dal basso: qui la luce vien dall'alto: ma Tadema ha sdegnato di ricorrere ai meschini espedienti coi quali gli artisti mediocri cercano di ottener gli effetti. — Nella " Galleria di pittura „ la luce è anche meglio trattata, e non possiamo che ammirare quel sole e quegli strappi di cielo che ci parlano di aure balsamiche e di odori soavi. In questo quadro è maggiore l'interesse che destano le figure di uomini e donne e specialmente il giovane che tien fisso lo sguardo sulla tela. Non è un gaudente venuto a far da cicerone alla moglie, nè un dilettante venuto per far compre: se ne sta lì tutto occhi ed orecchi ad ascoltare la spiegazione del quadro che è collocato sul cavalletto e rivolto contro il pubblico. E tanto assorto nella sua occupazione, che non si cura neppure della bella donna dai capelli d'oro adagiata dietro a lui sopra un lettuccio con un rotolo di papiro in mano, dal quale alza lo sguardo verso il quadro che rapisce tanto il suo compagno.

L. Alma Tadema — Schizzo notato alla seduta del Consiglio dell'Accademia Reale.

Nell' " Udienza in casa di Agrippa „ ci colpisce subito un senso di grandiosità e d'imponenza: è uno di quei quadri nei quali alla scrupolosa esattezza archeologica nei minimi dettagli vanno uniti altri pregi di ordine superiore, ed appartiene a tutta una serie di lavori che si possono classificare come storici, benchè a rigore non lo siano, perchè non rappresentano una scena storica particolare, ma piuttosto lo spirito di un dato periodo storico. Da un atrio situato in alto, scende maestosamente per una larga scalinata Marco Vipsanio Agrippa, il più grande e potente cittadino dei suoi giorni, vestito di rosso porpora, colore che spicca stupendamente sul marmo bianco della scala; con felicissimo tocco il pittore seppe far travedere, di là dall'atrio e del gruppo dei seguaci, un barlume di aria esterna, uno di quei brani di

cielo che eseguiti da Tadema non mancano mai di produrre un effetto magico. L'artista dipinse la massima parte del quadro nell'autunno del 1875 e passò l'inverno di quell'anno nella Città Eterna, dopo la rovina della sua graziosa casetta sul canale di Regent's Park. Mi ricordo benissimo di quei giorni in Roma, e della compiacenza del pittore per aver dipinto la pelle della tigre così a perfezione. " Non pare che debba scuoter la coda? „ mi domandava con giubilo infantile. Questa ingenua soddisfazione dell'opera propria è un grazioso tratto di Alma Tadema.

La scena della " Lettura di Omero „ ci ricorda altri lavori di Tadema. A destra il lettore, con un papiro in mano, col volto acceso di entusiasmo, si protende con molta grazia, mentre legge i versi omerici a un gruppo di quattro persone. Una donna, seduta sopra un lettuccio, con bei capelli biondi adorni di narcisi, tiene in una mano una specie di tamburino, mentre con l'altra stringe quella di un giovane seduto ai suoi piedi; nel centro vi è un altro uomo vestito di pelle di capra e steso sul pavimento di marmo, ha il mento appoggiato ad una mano e ascolta con grande attenzione. A sinistra si vede un uomo in piedi, coronato di fiori e coperto di un mantello, con un non so che di selvaggio, quasi di sinistro nella sua fisonomia. Sulla panca vi è un ammasso di fiori che dànno non solo colore, ma anche carattere all'insieme. La pittura del nudo in questo quadro è fra le migliori di Alma Tadema e anche nel modellare le due figure della donna e del suo amante ha superato sè stesso. Anche per la luminosità e armonia del colorito, questo lavoro può annoverarsi tra i più bei frutti del suo ingegno. Pare incredibile che un'opera come questa, con cinque grandi figure e con accessorii come li dipinge Alma Tadema, sia stata compita in due mesi; è davvero un raro esempio di lavoro rapido ed accurato. Ma per quanto sia stato eseguito in un tempo così breve, gli studi preliminari, compresa una pittura abbandonata che doveva intitolarsi " Platone „, occuparono otto mesi di lavoro. — " Saffo „ si nota specialmente per il modo con cui è reso il mare azzurro che appare in lontananza, attraverso gli olivi, il cui fogliame verde argenteo fa maggiormente risaltare l'intensità di quell'azzurro; la pittura delle violette di cui è coronata la figura principale è deliziosa.

" L'Imperatore Adriano che visita una fabbrica di stoviglie romano-britannica „ è una meraviglia di dottrina; però manca di grazia per il trattamento delle figure nel primo piano e per lo strano disegno dei corpi dei lavoranti. Questo quadro fu ultimamente tagliato a pezzi dal pittore, scontento dell'effetto generale, e dei tre brani in cui è ora ridotto, il più pregevole è lo schiavo seminudo come bell'esemplare di pittura di carni.

Il tratto caratteristico di Alma Tadema è forse quello di esser coscienzioso fino allo scrupolo; se ne ha un esempio nel quadro della " Primavera „ che è stato raschiato più di una volta con tutta quell' infinità di dettagli e di graziose teste e figure, perchè non soddisfaceva

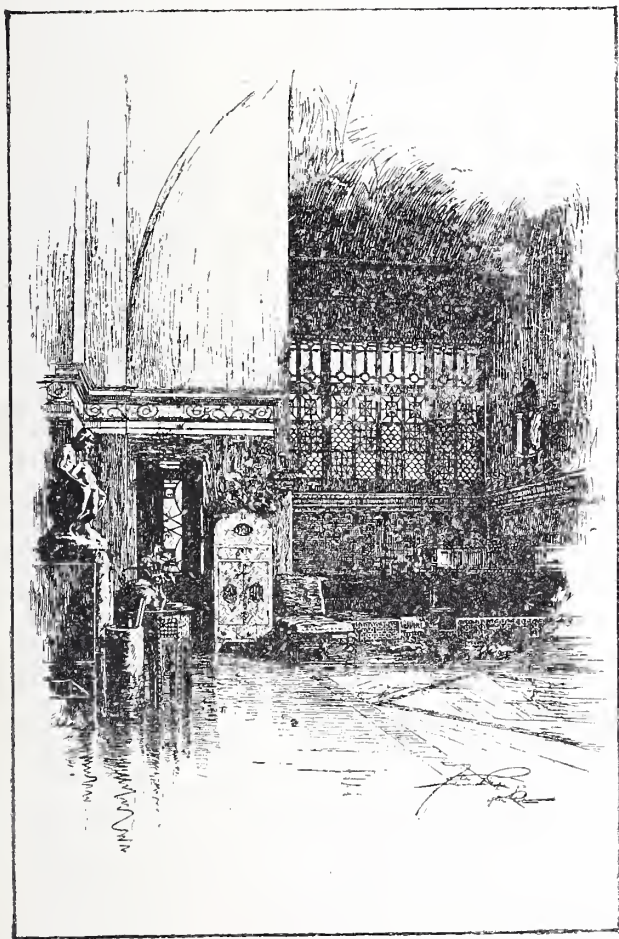
Studi di mani. (Dal notes di Alma Tadema).

mai il maestro; per cui nella sua forma definitiva rappresenta il lavoro di due o tre quadri e si avvicina all'intenzione del pittore quanto è umanamente possibile. Non vi è parte di una sua tela che sia trascurata o aborracciata, ed egli stesso ha detto spesso, che un piccolo tratto di cielo o di mare in un angolo gli dà spesso da fare quanto il resto del quadro.

Per questo eccessivo scrupolo e incontentabilità dell'opera propria, spesso fu censurato dai critici, ma senza tale qualità egli non avrebbe emulato, per esempio, il celebre Salomons Ruysdael nel riprodurre il marmo; senza di essa non sarebbe stato nulla. Egli seppe formarsi il suo stile a forza di cure e di riflessione; quando si accorse che il suo colorito era troppo scuro, lo riformò a forza di diligenza e di accuratezza, senza nascondere a sè stesso alcun difetto, senza venire ad alcuna transazione con la propria coscienza estetica. Le sue opere ci trasportano momentaneamente al disopra della bassa e triste prosa ed è ciò che forma una fra le principali sue attrattive. Una emancipazione, quasi giapponese, dai codici convenzionali si manifesta di tanto in tanto in Tadema, il quale non esita di presentarci figure per metà fuori della tela o collocate stranamente negli angoli o sull'orlo del quadro, nè stima necessario che l'azione principale, come vuole il canone accademico, debba avere il suo posto nel centro della tela.

Come Sir John Millais, egli ha dipinto una sola volta una figura di donna a grandezza naturale, e per questa " Modella dello scultore „ l'ispirazione fu tratta dalla " Venere dell'Esquilino „ ritrovata allora di fresco; e l'intento del pittore era di scoprire, fin dove era possibile, le condizioni nelle quali era stato creato quel capolavoro.

Interno dello studio di Alma Tadema.

" Una delle cose più difficili in arte „, dice Alma Tadema, " è di trovare un soggetto che sia veramente pittorico o plastico „. Molti pittori hanno errato su questo punto. Certo la scelta del soggetto è un elemento importante nel quadro ed ha torto perciò chi giudica la pittura dal soggetto. La natura ha tanti aspetti, è così individuale ogni forma che produce, ogni sentimento che desta, che neppure due individui possono vedere, sentire e pensare allo stesso modo; per conseguenza, " fedele alla Natura „, non significa fedele a ciò che è davanti a voi, perchè l'arte non può esser circoscritta: essa è l'estrinsecazione di una impressione ricevuta, la quale è individuale, come dovrà essere individuale il modo con cui è resa. Data, per esempio, una donna bella sotto ogni rapporto, uno resterà colpito dai suoi lineamenti e dalla sua carnagione, e la ritrarrà col pennello; un altro sarà affascinato dalle sue forme, e ne modollerà la statua. Quale dei due sarà più fedele alla Natura? Così ci sono stati artisti, grandi disegnatori, ma che non hanno potuto dipingere, mancando

loro il senso del colore: se un artista ha marcatamente sviluppato il senso della forma, sarà uno scultore. La grande massima di quest'uomo sereno ed equilibrato è, che " nulla può farsi senza fatica; bisogna lavorare indefessamante se vogliamo riuscire! „

La casa di Alma Tadema in Londra, disegnata e modellata da lui stesso, è una meraviglia di bellezza e di decorazione. È in lui una facoltà speciale, quella d'imprimere la sua individualità in tutto ciò che fa e dice, nè è da stupire di vederla impressa anche sulla sua casa. Epoche antiche e moderne, oriente e occidente, settentrione e mezzogiorno, tutti i tempi e tutti i luoghi hanno contribuito a decorare questa deliziosa dimora; ma la mente superiore del proprietario li ha fatti piegare al suo progetto, e la loro individualità si è fusa con la sua, in modo che ciò che letto in un catalogo apparirebbe un accozzo eterogeneo, presenta all'occhio un insieme armonico e mirabilmente fuso. Mentre si stava fabbricando l'edifizio, egli era sempre occupato a schizzare questo o quel dettaglio, come il contorno di una impugnatura d'avorio o la decorazione di qualche formella intarsiata, oppure faceva i piani per certi divani dalle gambe strane e lavorate, o per altri mobili, unici nel loro genere, che i suoi operai eseguivano dietro i suoi disegni. Pareva che Alma Tadema non dovesse arrivar mai al compimento della sua idea. Perfino le finestre si aprono in modo bizzarro, e le porte non hanno apparentemente alcuna serratura; e per chi non è pratico del segreto è un bell'imbarazzo l'aprirle e il chiuderle. Tutto è disposto con estrema precisione che rasenta la penosa fissazione. Perfino lo spostamento di una sedia può bastare a far soffrire i suoi nervi straordinariamente tesi e a metterlo in ansietà perchè crede di vedere il disordine nella stanza. Traversato l'atrio a colonne, il visitatore può accedere, per la serra, nell'antisala, dove i quaranta sporti del grande paravento che gira tutto all'intorno, sono dipinti da un artista di vaglia; bellissima è qui la collezione di autografi. Si può anche entrare per la scala di bronzo che guida allo studio: l'effetto è egualmente bello. Le pareti di questo salone, ornate di marmi, sono interrotte da numerose porte e finestre e decorate con molto gusto. La superficie della grande abside è rivestita di foglia d'argento affinchè lo studio sia inondato di pura luce durante il giorno, mentre la sera i lumi che vi riflettono producono un effetto brillante. Il celebre pianoforte in legno di quercia, madreperla, avorio ed altro, s'erge in una nicchia rischiarata da finestre d'onice, al difuori delle quali sono fissate, la sera, delle lampade elettriche, la cui luce, attraverso l'onice, produce un effetto magico. Di quest'angolo dello studio il pittore si servì come di soggetto per un quadro " Nel mio studio „, che regalò a Lord Leighton in cambio del " Bagno di Psiche, „ col quale

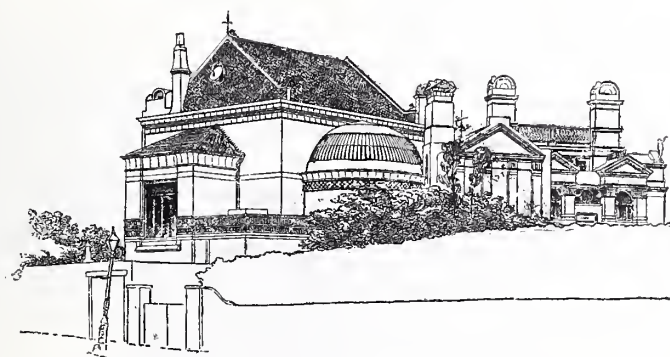
Entrata principale — Fronte dello studio.

Retro del giardino, da dove si vede lo studio e l'entrata coperta della casa.

quest'ultimo aveva contribuito alla decorazione dell'atrio. Cosa strana, manca in questo studio la tradizionale luce dall'alto. In tutti i motti trascritti qua e là sulle varie pareti, dal cordiale " Salve „ che leggesi sulla porta di strada, all'altro grazioso saluto nell'antisala; dalle iscrizioni dello studio, all'augurio " Dio ti accompagni „ scritto sulla porta di camera, ecc.: in tutti traspare il sentimento dell'amore all'arte e della più cordiale ospitalità.

L'ultimo lavoro di Alma Tadema è un autoritratto da lui regalato alla Galleria degli Uffizi di Firenze. È un'opera di merito e può forse annoverarsi fra i migliori ritratti della scuola moderna.

Alma Tadema, come uomo e come artista, riunisce in sè molte preziose qualità che gli procurano amici, ed è amato personalmente da molte persone di svariate nazionalità.

HELEN ZIMMERN.

Casa di Alma Tadema vista dalla " Abbey Road „ (Disegno di I. Elmsly Inglis).

Strasburgo nel 1587. (Da una collezione moderna, edit. Heitz e Mündel).

LE COMUNITA' PROTESTANTI ITALIANE NEL CINQUECENTO.

La Riforma non conquistò in Italia, come in Germania e in Francia, intere popolazioni, ma fu accolta da alcuni individui, da eletti ingegni, da pensatori più o meno solitari, che si raccoglievano nelle singole città e trattavano delle nuove idee: non sempre si convertivano al protestantesimo, perchè in generale lo consideravano più con discernimento filosofico, imparziale ma indifferente, che con animo fedele, bisognoso di una religione sicura: avevano insomma un carattere eterodosso, che nè al protestantesimo nè al cattolicesimo assolutamente obbediva, e che ebbe dei rappresentanti anche in parecchi cardinali. Alcuni, senza accettare i dogmi della Riforma, la vedevano piuttosto di buon occhio inquantochè ne speravano una regenerazione morale: tale fu, p. es., il tipo di Marcantonio Flaminio, medico e latinista Veronese. V'ebbero però anche veri protestanti, che subirono fiere persecuzioni: pochi abiurarono la loro fede, molti sopportarono coraggiosamente il martirio, molti fuggirono in paesi riformati, e vi fondarono comunità italiane.

Ritratto di Bernardino Ochino.
(Fotografia Ernesto Baum, Firenze).

Quale dei tre Capi della Riforma — Lutero, Zuinglio e Calvino — abbia avuto maggior numero di seguaci in Italia, è difficile dire. Il primo ne ebbe molti, il secondo forse ancora di più; il terzo non mancò di proseliti, e ne avrebbe avuti altri, se questi non fossero rifuggiti con terrore dalla sua tremenda dottrina della predestinazione.

Libri protestanti correvano per l'Italia numerosi; erano traduzioni di opere straniere, o scritti dei nostri convertiti. Nell'epoca della reazione cattolica quasi tutti questi libri furono distrutti, il protestantesimo fu estirpato nella penisola: avrebbe messo radici più numerose e più profonde, se non l'avessero impedito tutte quelle ragioni storico-psi-

cologiche che il Quinet espose in un bel capitolo delle " Révolutions d'Italie „ e che si possono riassumere nella scettica incredulità degli Italiani e nell'azione potente del papato che vegliava sui suoi vicini; più tardi si aggiunse un'altra ragione, cioè il miglioramento interno della chiesa cattolica, che era l'unico mezzo efficace di disarmare gli eretici.

Per queste cause, dei moti protestanti d'Italia nel cinquecento si perdette quasi la memoria: risorse presso gli storici solo nel secolo scorso per opera di Johann Georg Schelhorn di Memmingen, che fu poi seguito da molti altri fino ai nostri giorni; pure, eccettuati gli eruditi nella materia, quanti ancora oggi ignorano che la Riforma abbia avuto seguaci illustri e non pochi nel nostro paese! — Per chiarire quest'errore, passeremo in rassegna i centri Italiani dell'agitazione protestante. [1]

Il più importante senza dubbio era Venezia, ove il governo cercava di impedire l'ingerenza della curia Romana negli affari dello Stato, e non si lasciava forzare dal papa a opprimere i protestanti, dichiarando con dissimulata ipocrisia che lo stato delle lagune era libero. Nel 1520 i primi scritti di Lutero arrivarono a Venezia, centro importante del commercio librario; vi si stamparono molte opere eretiche in latino e in volgare: queste ultime naturalmente si diffondevano più delle prime. Un libello anonimo italiano — il più diffuso fra quanti nella nostra penisola servissero alla causa della Riforma — sul " Beneficio della morte di Cristo „, che fu stampato a Venezia nel 1540 e sosteneva la giustificazione per mezzo della fede basandosi specialmente sulle epistole di San Paolo, corse per tutta l'Italia, tanto che in sei anni se ne vendettero 40000 esemplari; ciò dimostra quanto abbia ragione il Massarani dicendo che la causa della Riforma dovette molto alla diffusione delle lingue volgari. Nel 1532 uscì a Venezia la prima traduzione della Bibbia in italiano, opera del Brucioli, anteriore di due anni alla versione tedesca di Lutero, ed accolta avidamente in

Strasburgo nel 1493. (Da una collezione moderna).

[1] Due sono le fonti più importanti per il nostro argomento: la biblioteca Civica di Zurigo e la biblioteca relativa alla Riforma, donata dal conte Piero Guicciardini alla città di Firenze (V. il catalogo edito da Gius. Pellas, Firenze, 1877).

Per ritratti di riformatori italiani (Vergerio, Zanchi ecc.) consulta la biblioteca di Basilea e il libro seguente di Jacobus Verheiden: *Jacobi Verheidenii Hage-Comitis imagines et elogia praestantium aliquot teologorum ab iisdem editorum opera Frederici Scholtzii ecc. Hagae-comitum MDCCXXV.*

tutte le congregazioni protestanti ed eterodosse d'Italia. Si pubblicarono pure molte versioni di opere di riformati stranieri, falsando per precauzione il nome degli autori.

Fra coloro che, sotto veste di cattolici devoti, predicarono sulle lagune le nuove idee, ricordo l'Ochino ed il Vergerio, che era stato vescovo di Capodistria.

Altri fautori furono il tedesco Jacobo Ziegler, Antonio Brucioli di Firenze già nominato, Francesco Doni, Jacobo Nardi, Celio Secondo Curione, missionario piemontese; alcuni di questi nomi sono rimasti insigni nella storia della nostra letteratura: i letterati in ogni parte d'Italia più di qualunque altra classe di cittadini favorirono la Riforma. Le relazioni commerciali conducevano nella città dei dogi numerosi protestanti forestieri; vi troviamo prima del 1529 parecchi tedeschi Luterani, che si radunavano nel " Fondaco dei Tedeschi ". Uno di essi, Jacobo Ziegler, uomo di rara dottrina, era in corrispondenza con Lutero, il quale scrisse una lettera d'incoraggiamento ai fratelli di ogni nazione che si trovavano a Venezia, Vicenza e Treviso, le tre città del Veneto che più favorivano la sua causa. I fratelli di Venezia erano forse diverse migliaia, sebbene non levassero un gran rumore, e contavano anche patrizi e senatori. [1] Lutero pensava di fondare una chiesa a Venezia, e Melantone ne domandò inutilmente il permesso al senato nel 1538. [2]

Stabilita l'inquisizione, il governo Veneto cercò prima di impedirla nei propri stati; monsignor della Casa, nunzio papale presso la Serenissima, se ne lagnò, e cercò di combattere l'eresia per conto proprio: accusa e molesta il Vergerio, cita davanti a sè Francesco Spiera, che produce moti protestanti nella natìa Cittadella, lo induce all'abiura e gli cagiona per ciò infiniti rimorsi. Dopo la partenza del Vergerio dall'Italia, la signoria cambiò politica, e si lasciò muovere al rigore da Paolo IV. Il primo nome scritto nel martirologio Veneziano pare che sia Pomponio Algeri, studente di Padova, nativo di Nola presso Napoli; è consegnato dalla signoria all'inquisizione di Roma e fatto bruciare.

I processi, le persecuzioni, i supplizi erano continui; i condannati erano imbarcati di notte e affogati misteriosamente. Chi sa quanti infelici, di cui s'ignora il nome ed il numero, che può esser stato immenso, perirono in quella guisa fra le tenebre, in quei canali, su cui ancor oggi aleggia un ricordo inconscio di orridi delitti e di efferata tirannide, e turba gli splendori dell'arte architettonica!

L'eroismo di quelle vittime non fu dimenticato, e noi sappiamo che molte diedero segno di mirabile fortezza d'animo prima di morire.

Carta dell'Istria. (Dalla *Cosmografia* di Sebastiano Münster).

Malgrado le persecuzioni, i protestanti si radunavano e mantenevano segreti rapporti coi loro correligionari della Germania e della Svizzera. In mezzo a quella buia confusione di avvenimenti si devono ricercare le prime origini dell'odierna comunità evangelica tedesca di Venezia. Nel 1558 i riformati di queste città vollero costituire una comunione, e la mantennero, benchè nel 1560, mentre celebravano il culto in una casa privata, fossero sorpresi e in gran parte arrestati, e due anni dopo subissero una persecuzione che infierì in tutto il Veneto ed anche a Bergamo. Chiamarono, a quanto sembra, un pastore forestiero, e cercarono di organizzarsi sulla foggia della

[1] Nel 1542 il loro capo era Baldassare Altieri, segretario dell'ambasciata inglese.
[2] V. le epistole, edizione di Londra.

chiesa di Ginevra. Nel 1580 in Germania correva la voce che a Venezia esistessero quattro comunità Calviniste coi loro pastori, voce che appare esagerata specialmente se si consideri che non i Calvinisti, ma i Luterani erano i protestanti più numerosi nella città delle lagune, dove nel cinquecento si ebbero oltre 800 processi per Luteranesimo, e pochi per altre confessioni eretiche. Nel secolo seguente rallentò a poco a poco la reazione cattolica, e la comunità evangelica, che si era mantenuta irregolarmente ingegnandosi con mezzi occulti, si costituì in modo formale.

***

Veniamo alle altre città del Veneto. A Vicenza professava il protestantesimo una riunione di uomini colti, che poi furono costretti a sbandarsi e vagare per l'Europa in esilio. Poco si ricorda della loro azione.

A Padova [1] il movimento fu favorito dalla presenza di studenti tedeschi all'Università, e per qualche tempo dal soggiorno del Vermigli, uno dei più famosi riformati d'Italia.

Fin dal 1521 il consiglio dei dieci dovette occuparsi di agitazioni eretiche in Val Camonica.

Poco gli diedero da fare le città di Verona e di Brescia; quest'ultima però produsse il celebre Calvinista Celso Martinengo, che incontreremo fra gli esuli di Ginevra.

A Bergamo erano sospetti il vescovo Vittorio Soranso e il suo vicario Nicolò Assonico, che furono entrambi processati. Alvise Priuli, rettore della città, nel 1593 riferì alla signoria Veneta " non esservi in quel territorio eretici, ad onta dei molti mercanti tedeschi che vi abitano, ma che vivono senza scandalo.....: perchè que' fedelissimi sudditi, impiegati nelle traffiche loro, sono lontanissimi dall'ozio, dal quale infine derivano tutti questi mali ".

E sia pur vero che siffatti mali derivano dall'ozio; ma allora bisogna proprio ammettere che l'ozio fosse conosciuto dai Bergamaschi fin dal cinquecento, perchè essi non furono così perfettamente mondi dell'eresia; uno dei loro medici, Guglielmo Grattarola, fuggì a Basilea: vogliamo pure ammettere, per non far torto a messer Alvise Priuli, che questo medico sia camminato con piccola velocità, come si addice agli oziosi. Ma il più accidioso di tutti dev'esser stato Girolamo Zanchi [1] — di cui dovremo riparlare più volte — di Alzano, paese vicino a Bergamo; costui con tutto il suo " ozio " potè giungere fino a Lucca, studiarvi — figurarsi! — le dottrine protestanti sotto la scorta di Pietro Martire Vermigli, fuggire dall'Italia, e fare il professore a Strasburgo con molto zelo. Contro altri eretici vi furono processi a Bergamo per molti anni.

Carta della Sicilia. (Dalla *Cosmografia* di Sebastiano Münster).

***

Se i protestanti a Venezia primeggiavano per numero, a Napoli primeggiarono per ingegno.

[1] V. l'annessa veduta di Padova nel '500.

[1] Cfr. il ritratto.

Nella casa di Juan de Valdes, segretario del vicerè spagnuolo, si raccoglievano Pietro Vermigli, Bernardino Ochino, Galeazzo Caracciolo, Marcantonio Flaminio, Pietro Carnesecchi, Vittoria Colonna, Giulia Gonzaga; di costoro alcuni furono poi protestanti palesi, gli altri si considerano come eterodossi, poichè non si sa fino a che punto aderissero alle nuove dottrine. Certo, sono tutti nomi famosi; dei più celebri riformati e predicatori d'Italia nessuno, eccetto il Vergerio, mancava nella casa del gentiluomo spagnuolo, ove erano continue le conversazioni sulla Riforma. Il Valdes stesso espose i suoi pensieri in molte opere, che in gran parte andarono perdute; commentò alcuni libri del Nuovo Testamento [1], introdusse gli scritti di Lutero. Se non fu mai condannato come eretico, sembra però che egli meriti questo nome: basterebbe l'odio acerbo dei cattolici contro di lui per aggiudicarglielo.

Vittoria Colonna [2] quando frequentava quelle conversazioni era vedova. Conobbe e studiò le nuove idee, ma che vi si convertisse non è probabile, benchè i protestanti rechino molti argomenti a dimostrarlo.

[1] JUAN VALDES, *La epistola de S. Paolo a los Romanos, i la I a los Corintios, ambas traduzidas i comentadas por Juan de Valdes, ahare fielmente reimpressas 1856.* — Con ritratto di Giulia Gonzaga.
[2] V. l'annesso ritratto.

Ritratto di Vittoria Colonna, del Muziano. (Galleria Colonna, Roma).

Ritratto di Giulia Gonzaga. (Fot. Baum, Firenze).

Pietro Carnesecchi, nobile e dotto fiorentino, era stato segretario di Clemente VII. Entrato poi in corrispondenza coi protestanti, fu in relazione con molti di loro a Napoli ed a Viterbo. Caduto nelle mani di Cosimo de' Medici, fu da questi consegnato a Pio V. A Roma fu arso vivo.

Degli altri frequentatori di casa Valdes riparleremo in appresso.

Se a Napoli si sia fondata in quel tempo una vera chiesa protestante, non si sa.

Secondo alcuni ciò sarebbe avvenuto verso il 1540, e pare infatti che l'Ochino e il Vermigli, come formarono comunioni evangeliche a Lucca e a Venezia, ne abbiano stabilita una anche ai piedi del Vesuvio.

Dalla casa del Valdes uscirono quasi tutti quei protestanti, che poi cagionarono le persecuzioni del vicerè Toledo in Napoli. Quivi si stabilì l'inquisizione nel 1546; dovette estirpare sètte intiere, e in tutto il vice-regno ebbe da fare con prelati sospetti. Trovò riformati dispersi nelle Puglie, in Terra d'Otranto; ma sopratutto ebbe da fare coi Valdesi della Calabria. I loro fratelli delle valli subalpine nel cinquecento si riformarono a guisa dei Calvinisti, e spedirono alcuni fedeli ad organizzare il culto fra quei della Calabria; mandarono, fra gli altri, Luigi Pasquale di Cuneo, che fece proseliti anche nelle vicine terre della Basilicata. Allora soltanto apparve la scissura fra la religione dei Valdesi della Calabria ed i cattolicl vicini, coi quali prima avevano avuto in comune, qualche volta, fin'anco i sacerdoti. Quelli subi-

rono pertanto nel 1560, sotto il viceregno del duca d' Alcala una persecuzione tanto nota quanto tremenda. Si ingiunse loro dapprima di andare alla messa. Essi si opposero coraggiosamente, e furono trattati con crudeltà barbarica. Pare che fossero 1600, e furono tutti condannati: 88 si suppliziarono. Dimostrarono fino alla morte una costanza e un eroismo straordinario. Alcune delle loro comunità furono risparmiate e lasciarono traccia di sè fino ai nostri giorni.

In Sicilia [1] non v'erano stati moti eretici prima della dominazione dei Normanni; questi, devoti alla chiesa, ebbero da combattere alcuni nemici di essa. Ma non è certo che si trattasse allora di vera eresia, perchè nulla ci consta sulle credenze di quei perseguitati.

Succedette la casa Sveva; Federico II osteggiò i Patarini. Sappiamo che sotto il suo regno fu stabilita l'inquisizione (nel senso che aveva in quei tempi), che sussisteva ancora nella seconda metà del 400, quando l'isola passò agli Aragonesi.

Verso il 1549 un Francesco Romano predicò nella natìa Sicilia la religione di Zuinglio; fu preso e confessò di aver molti proseliti, fra cui alcune dame titolate.

Altri furono poi mandati al fuoco dall'inquisizione spagnuola, che fu tollerata dagli abitanti. In una relazione del residente Veneto del 1557 è detto che da qualche anno in Sicilia si andavano scoprendo dei Luterani. Nel secolo seguente e perfino nel 1700, vi furono alcuni auto-da-fè.

Nelle provincie del papa e in Roma stessa l'inquisizione andava scoprendo eretici e li condannava; ma erano persone solitarie o almeno non formavano congregazioni così cospicue da dover essere annoverate in questo lavoro. Dirò solo che nel patrimonio di S. Pietro il maggior numero di eretici era a Faenza. A Viterbo ve n'erano nella corte del Cardinale Polo, legato di Romagna. Anche in Bologna il protestantesimo si propagò per opera di Giovanni Mollio verso il 1533; G. B. Scoto vi raccoglieva denari per i numerosi protestanti poveri della città; ed era protetto anche da cittadini potenti, ma poi abiurò l'eresia.

Nelle terre dipendenti dal duca di Firenze la Riforma ebbe pochi seguaci, sparsi per tutta la regione. Siena produsse l'Ochino, Firenze il Vermigli ed il Carnesecchi. In Siena Aonio Paleario, precettore, udì le prediche dell'Ochino e ne diffuse le idee in Val d'Elsa, a S. Geminiano. Ma dovette lasciare la città e finì giustiziato dall'inquisizione di Roma. In sul 1558 a Siena erano parecchi protestanti, fra cui alcuni nobili; fuggirono in parte fuori d'Italia. A Firenze molti monasteri erano infetti dal protestantesimo, e sì che chiese e conventi nelle città toscane non mancavano! Fra Michelangelo predicatore dovette fuggire da Firenze e fu poi apostolare a Soglio in Val Bregaglia: del resto la Riforma non attecchì molto nella città che aveva dato i natali a Dante e la morte al Savonarola, e nemmeno nelle terre che da essa dipendevano, perchè la vigilanza di Roma vicina ed il governo intollerante di Cosimo de' Medici ne impedivano la diffusione. Solo Lucca, l'unica città della Toscana che conservava il regime repubblicano, ebbe molti protestanti. Vi predicarono l'Ochino, Aonio Paleario, e sopratutto Pietro Martire Vermigli, frate Agostiniano di Firenze. Quest'ultimo andò predicando per l'Italia, destando sospetti per le sue idee troppo consone al protestantesimo. Fu anche a Bergamo ed a Napoli, ove conobbe il Valdes. Studiò la " Vera e falsa religione „ di Zuinglio, ma riuscì a velare le sue opinioni

[1] V. la carta.

Ritratto di Girolamo Zanchi, tizianesco.
(Proprietà del Sig. Gustavo Frizzoni di Milano).

eretiche e fu nominato priore di S. Frediano a Lucca, ove fece del suo seminario una vera scuola riformata, e dei novizi fece avversari del cattolicismo. Predicò pubblicamente nella cattedrale di Lucca. Alfine, per isfuggire alle persecuzioni del Senato e della Chiesa, fuggì. Andò a Pisa, ove fra i riformati celebrò la cena: fu la prima comunione protestante in quella città. Dopo aver dimorato qualche tempo a Zurigo si recò a Strasburgo, e fu accolto onorevolmente dai pastori della città e dai profughi italiani, che erano in gran parte frati usciti di convento; uno di essi era l'Ochino, che dall'Alsazia si recò in Inghilterra insieme col Vermigli. Questi fu poi invitato da Calvino a dirigere in Ginevra la comunione italiana, ma esortò a lasciarvi in vece sua Celso Martinengo da Brescia, e ritornò a Strasburgo, ove trovò Girolamo Zanchi. Ma non andando d'accordo coi Luterani seguì l'invito del Bullinger, il più celebre pastore riformato che Zurigo avesse in quel tempo, e succedette in questa città a Ambrogio Pellicano nella direzione della chiesa italiana, che era forse la più importante della Germania. Morì a Zurigo fra la venerazione di tutti, e fu compianto nei versi di Giosia Simler, Corrado Gessner ed altri Svizzeri.

A Lucca dopo la partenza del Vermigli molti dei suoi seguaci furono obbligati da un decreto del senato a lasciare la patria. Intere famiglie fuoruscirono in Isvizzera: ricorderemo i Burlamacchi, i Diodati, famiglia resa illustre anche da un suo discendente, autore della miglior traduzione italiana della Bibbia. I più si stabilirono a Ginevra, e di lì in parte passarono a Lione.

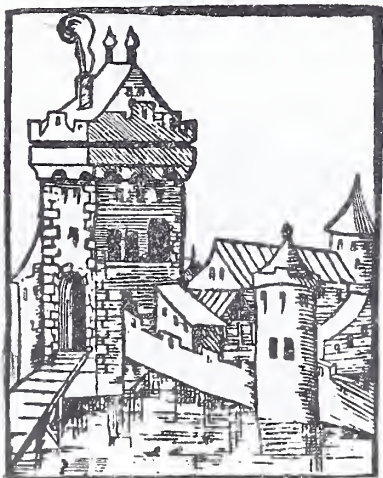
Il Castello di Ferrara. (Dalla *Cosmografia* di S. Münster).

A Ferrara [1] le nuove idee furono introdotte dalla duchessa Renata [2], moglie di Ercole II d'Este e figlia di Luigi XII di Francia; nel paese natìo aveva subito l'azione dei sermoni del Lefèvre, e si era educata alla dottrina di Calvino. Era colta e caritatevole. A Ferrara aveva una corte splendida, ove si raccoglievano poeti, letterati, dottori, e si agitavano discussioni religiose.

Pare che la duchessa celebrasse più o meno segretamente il culto calvinista, o almeno evitasse quello cattolico. Certo è che ospitò a Ferrara Aonio Paleario, e per breve tempo lo stesso Calvino, sfuggito alle persecuzioni della Sorbona. Ella diede per compagna alla propria figlia la celebre Olimpia Morata; questa per essersi convertita alla religione di Lutero dovette fuggire in Germania, sposò un medico tedesco Grunthler, visse lungamente a Heidelberg, ove insegnò il greco e morì venerata da tutta la Germania colta, come appare dal suo epitaffio.

Pare che verso il 1528 a Ferrara si trovassero diversi predicatori protestanti, che però non fossero autorizzati a predicare pubblicamente. Ercole II cercò inutilmente di impedire le pratiche anticattoliche della sua consorte, che dopo la morte di lui si ritirò in Francia nel castello di Montargis.

A Ferrara si stabilirono poi i Gesuiti, che estirparono l'eresia: la lupa Vaticana straziò tosto nell'ale l'aquila Estense.

Un altro moto religioso importante si ebbe a Modena attorno ai sette fratelli Grillenzoni, presso i quali si radunava una brigata, quasi un'accademia di letterati, in cui primeggiava per fama Lodovico Castelvetro. Vi si esaltavano gli scrittori e filosofi antichi, si biasimavano gli scolastici. I predicatori cattolici erano messi quasi in ridicolo, mentre si discuteva con rispetto di quelli che diffondevano la dottrina di Lutero. Molti membri di quest'accademia cadevano in sospetto, perchè ritenuti autori di opuscoli eretici anonimi. Studiavano il greco e interpretavano le sacre scritture.

1 V. l'annessa veduta del castello.
2 V. il ritratto nell'*Emporium*, vol. 5.°, fasc. 2.°, pag. 133.

Fu fatto vescovo di Modena il milanese Giovanni Morone, figlio del celebre cancelliere Girolamo; scrisse al Contarini a Bologna che la città di Modena era quasi Luterana per il grande sviluppo preso dall'Accademia dei letterati. Anche fra i preti, i frati ed i librai v'erano persone sospette. L'Accademia per desiderio del papa e per ordine del duca di Modena fu sciolta. Il Castelvetro nella sua celebre contesa letteraria con Annibal Caro fu da questi accusato di eresia, e dovette fuggire. Dopo lungo errare si ridusse a Chiavenna sotto la protezione di Rodolfo Salis, gran fautore della Riforma fra i Grigioni, e là morì.

Padova. (Dalla *Cosmografia* di S. Münster).

Il Morone suddetto fu accusato di rapporti coll'Accademia, e sottoposto ad un processo. Era stato messo-legato a Bologna ove (a quanto pare) si mostrò mite verso i Luterani, tanto che il Soranso vescovo di Bergamo, poi condannato per eterodossia, se ne congratulò coi fratelli di Bologna. Pure nel processo il Morone fu assolto.

Mantova per qualche tempo fu un piccolo nido di eretici, perchè il duca Ferrante Gonzaga favoriva l'imperatore ed era piuttosto avverso al papa, e Giulia Gonzaga aveva frequentate le conversazioni del Valdes.

Gli eretici furono poi estirpati a Mantova per opera di San Carlo Borromeo, di Pio V e dell'inquisizione, col mezzo di abiure e supplizi.

Cremona non mancava di eretici; tant'è vero che alcuni cittadini dovettero emigrare, fra gli altri Bartolomeo Maturo domenicano e Bartolomeo Silvio; il primo fu poi predicatore protestante a Vicosoprano, il secondo a Tomiliasca nell'Engadina.

A Como, città vicina al confine Svizzero, passavano spesso viaggiatori di oltr'alpe, che vi favorirono la diffusione delle nuove idee. Fin dal 1525 Egidio della Porta, agostiniano Comasco, scrisse più volte a Zuinglio lettere piene di ammirazione, esortandolo a far propaganda presso i principi italiani.

Trento, che poi doveva dare il nome ad un concilio trionfale per la Chiesa cattolica, non fu immune dal fomite della Riforma; nel 1536 vi fu perfino un'insurrezione contro il vescovo, ma fu tosto domata.

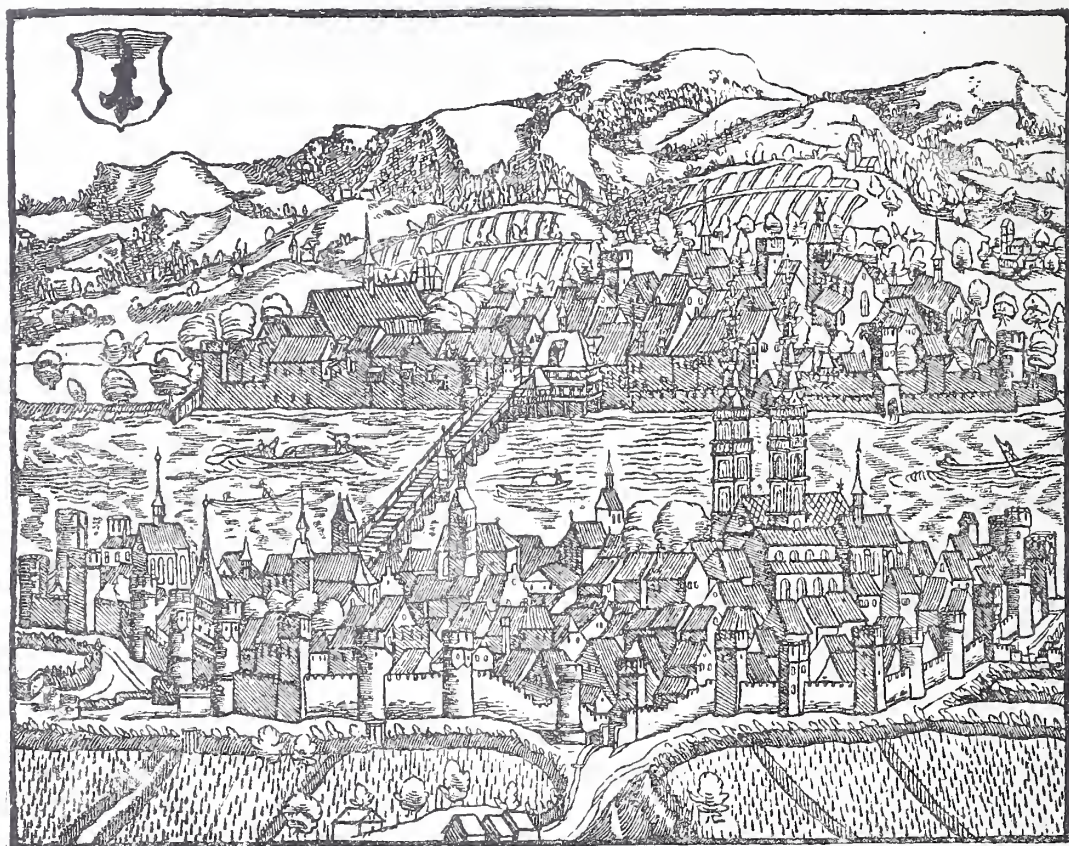
A Milano, dove una volta abbondavano i Patarini, si formano nel cinquecento conventicole di Luterani; escono dalla città San Giulio — di cui avremo a riparlare — e fra Girolamo, che fu poi pastore a Livigno in Valtellina, ed essendo antitrinitario contese anche coi protestanti di quella regione. Contro l'eresia si adoperarono Pio V e San Carlo Borromeo. Il primo, quando scompartì fra i seminari di Lombardia i clerici Svizzeri, ordinò di accettarvi anche i protestanti nella speranza che si convertissero. D'altra parte i cantoni elvetici riformati ottennero con molta difficoltà dal governatore di Milano, che i loro sudditi potessero venire in Lombardia a trafficare.

Molti protestanti fuggivano dall'Italia nei baliaggi italiani dei cantoni svizzeri, possesso comune di cantoni cattolici e protestanti. Si raccoglievano specialmente a Locarno, ove erano bene accolti dalle famiglie riformate degli Orelli e dei Muralto, e vi formarono una comunità, in cui primeggiava il nobile milanese Giovanni Beccaria, che era stato prete. Malgrado la protezione dei cantoni protestanti, furono obbligati a emigrare dai cantoni cattolici e da San Carlo Borromeo. Si trasferirono quasi tutti a Zurigo; alcuni, come i Besozzi e i Viscardi, si fermarono per istrada fra i Grigioni. A Zurigo il senato concedette loro di celebrare il culto italiano nel tempio di San Pietro [1]; ebbero per pastore Giovanni Beccaria. Ma per disac-

[1] V. l'annessa illustrazione.

cordi fra i pastori svizzeri e i pastori italiani, questi ultimi non ebbero più il permesso di predicare. Le famiglie Locarnesi immigrate a Zurigo facevano per lo più commercio di seta. Alcune — i Duni, Orelli, Muralto, Pestalozzi — produssero personaggi benemeriti della scienza e dell'umanità.

V'erano protestanti anche in Val Mesolcina; e non mancavano nemmeno gli antitrinitari. Certo la valle era uno dei principali rifugi dei protestanti italiani, che vi furono protetti dai Paravicini e dai Salis, combattuti invece dai Planta e dai Visconti-Venosta. Nella vicina Val Bregaglia erano favoriti dalla famiglia Prevosti.

Fra i fautori della Riforma in Valtellina notiamo Agostino Mainardi piemontese; Scipione

Basilea. (Dalla cronaca di Stumpf del 1548).

a Rovereto Giov. Viscato di Tronto fondò una Chiesa, aiutato dal Beccaria, il quale rimase qualche tempo a Musocco, ma nel 1571 ne fu cacciato ad istanza di San Carlo, visitante il Canton Ticino a croce alzata.

Anche il cardinale Federico Borromeo si sforzò di estirpare l'eresia in quelle regioni.

***

In Valtellina la Riforma si diffuse assai (non si sa se vi derivasse da Lutero o da Zuinglio) Lentulo, che era stato fra i Valdesi d'Angrogna e predicò a Montagna sopra Sondrio ed a Chiavenna; Broccardo Borrone, parmigiano, che era stato convertito dagli scritti di Calvino. Da un libello di quest'ultimo ricaviamo che attorno al lago di Como non vi erano eretici [1]. In Valtellina, se nessuna delle 65 parrocchie era completamente convertita alla nuova fede, non ve n'era però nessuna che non ne fosse

[1] Pare invece che avessero una comunità a Baveno sul lago Maggiore; v. BONNET, op. cit.

penetrata. Fin dal 1546 si era formata una chiesa a Caspano.

Dei 25000 abitanti della valle, 1/10 era protestante, rappresentato anche da persone influenti e ricche, ed aveva circa dodici ministri, oltre a quelli che si erano stabiliti nelle valli vicine; v' erano pastori a Chiavenna, Piuro, Poncila, Soglio, Vicosoprano, Sondrio, Morbegno, Pascano, Poschiavo, quasi tutti apostati dall'Italia. A Poschiavo v'era perfino una stamperia protestante [1].

La Chiesa di S. Pietro a Zurigo. (Da un'antica incisione

I Grigioni, che dominavano su tutta questa regione, vi favorivano piuttosto debolmente i protestanti, mentre San Carlo Borromeo infiammava, anche qui, i cattolici; questi male tolleravano la signoria straniera, ed aggiungevano la discordia politica al vivissimo dissidio religioso; risse, combattimenti, insidie, dispute, violenze di ogni sorta si succedettero, finchè un bel giorno i Valtellinesi insorsero coi Besta, Venosta, Guicciardi, scannando e massacrando tutti i protestanti che incontravano. I pochi superstiti si ricoverarono in gran parte a Zurigo, ove celebravano il loro culto col consenso del senato della città, ed ebbero per ministro Vincenzo Paravicini; ma dopo tre anni pare che avessero acquistato l'uso del tedesco, e la loro chiesa cessò. Secondo alcuni le vittime di quella crudele strage Valtellinese, che è chiamata il " sacro macello ", furono 600. Dopo lunghi combattimenti, la valle finì per rimanere in possesso dei Grigioni; i riformati vi risorsero non numerosi, ed ebbero libertà di culto e chiese solo a Poschiavo e Brusio, ove ancor oggi formano 1/3 della popolazione, ed hanno pastori che vengono loro spediti dal capitolo dell'alta Engadina.

Anche in questo secolo, i protestanti d'Italia che meglio si mantennero contro le persecuzioni furono i Valdesi dei Piemonte. Prima del 500 la loro religione non era sostanzialmente molto diversa dalla cattolica: si trattava più di differenza di rito che di dogmi. Ma colla Riforma comincia un periodo affatto nuovo della chiesa Valdese. In una adunanza ad Angrogna nel 1532 si stabilisce di seguire le orme dei protestanti e si approvano conclusioni, che in massima si basano sui principii di Calvino. La versione francese della Bibbia, di

[1] Ecco il titolo di un'edizione del nuovo testamento, fatta a Puschlaeff (Schquischo) cioè Poschiavo dai fratelli Landnolph: *L'g nuof sainc Testamaint de nos Signer Jesu Christi, prais our delg latin et our d'oters languax et huossa da noef mis in Arunianusch très Jachiam Bifrum d'Agnechina.* Schquischo 1560.

PREDICHE NOVE PRE-
DICATE DAL REVERENDO
Padre Frate Bernardino Occhino Senese, Gene-
rale dell'ordine di frati Capuzzini nella Incli-
ta Citta di Vinegia: del. M.D.XXXIX. Che fu la
prima la Domenica di passione, La seconda il
Martedi, La terza il Venerdi, La quarta il Sa-
bato dopo la detta Domenica di passione, auan-
ti la Domenica dell'Oliuo, La quinta il Lune-
di santo, La sesta il Giouedi santo, La settima
il Lunedi di Pasqua, La ottaua il di della Mad-
dalena, La noua il di di S. Nicolo alli scolari
in Perugia. Nuouamẽte date in luce, e cõ
grandissima diligenza stampate.

M. D. XL I.

Frontispizio di un volume di prediche di Bernardino Ochino.
(Fot. Baum, Firenze).

Olivetano, si diffonde nelle Valli di Pinerolo. Il contatto colla chiesa Calvinista strappò i Valdesi dalla quieta oscurità, e cagionò loro una strage sanguinaria sotto Francesco I; il Piemonte allora era in mano della Francia. Ma rallentatasi la persecuzione, nel 1555 i Valdesi inaugurarono il primo tempio in Angrogna: avvenimento importante, perchè significa che il loro culto diveniva palese. Sotto il dominio Francese si estesero nei dintorni di Saluzzo e di Castel Delfino. Erano in tutto 40000 fedeli con 30 ministri.

Anche in altre città del Piemonte, per opera specialmente di missionari Valdesi si formarono comunità protestanti: a Torino, che produsse Celio Secondo Curione, a Chieri, a Cuneo. In altre città, come Asti e Villanova, v'erano comunioni senza culto regolare. Seguivano tutte, come i Valdesi, la dottrina di Calvino.

Tornato il Piemonte a casa Savoia, Emanuele Filiberto trovò molti Ugonotti a Torino, e per combatterli istituì una cattedra di teologia cattolica all'università. Adoperò anche mezzi più violenti e in molte città estirpò la nuova fede; pure sotto il suo ducato rimasero a Torino due comunità, una Italiana ed una Francese. Il duca perseguitò anche, dapprima, i Valdesi, che a quel tempo accoglievano molti pastori forestieri.

Poi concedette loro di tener prediche e congreghe entro certi confini, senza impedire perciò che nei suoi stati continuassero gli editti, i processi, le condanne contro gli eretici.

*
* *

Nell'Istria [1] vi fu un moto religioso attorno al vescovo Pier Paolo Vergerio, che in quella regione acquistò molti proseliti alla Riforma. Nato da una nobile famiglia di Capodistria, fu nunzio pontificio presso il re di Germania Ferdinando I, (il quale, come sappiamo da lettere del Vergerio, ebbe a perseguitare molti Luterani a Trieste); in un viaggio per la Germania passò a Wittenberg, e si abboccò con Lutero nel 1535. Poi fu nominato vescovo della sua città natale. Pare che cominciasse a seguire sentimenti Luterani mentre si trovava al convegno di Worms nel 1540. Caduto in sospetto fuggì dalla sua diocesi e fu processato da un concilio. Si ricoverò a Padova, ove praticò con Francesco Spiera, capo dei protestanti in quella città.

Passò migrando per Vicosoprano in Val Bregaglia, per Basilea, per le montagne Bergamasche; si fermò a Poschiavo, ove Giulio da Milano, protetto dal governo dei Grigioni, aveva fondata una chiesa italiana, mentre nel cantone si diffondeva quella chiesa protestante Germanica, che assunse il nome di " chiesa retica ". Da Poschiavo il Vergerio scrisse che i protestanti fuorusciti dall'Italia erano 200, sparsi nella Svizzera, in Inghilterra, in Germania, in Polonia. Possiamo però ritenere che più tardi quasi si quadruplicassero. Da Poschiavo il vescovo apostata, accolto con venerazione dovunque passava, si condusse nell'Engadina, e lasciò pastore a Pontresina il bergamasco Pietro Parisotto. Dimorò una seconda volta a Vicosoprano e cooperò alla conversione dei paesi vicini: tant'è vero che a Casaccia una notte si trovarono distrutte tutte le immagini cattoliche.

[1] V. l'annessa carta.

Colla sua autorità compose molte contese fra chiese protestanti discordi, una piuttosto fiera fra alcune comunità della Valtellina e quella di Chiavenna, fondata da Agostino Mainardo. Pare che il Vergerio non soffrisse la superiorità del concistoro di Coira, e volesse concistori propri per i suoi italiani. Dovette poi vagare in esilio per paesi stranieri. Gli scritti religiosi di quest'uomo singolare sommavano a 89. Egli si attiene più a Calvino che a Zuinglio; dà molte notizie interessanti sulle questioni religiose del tempo, in particolare su certi dissidi fra i riformati; loda le comunità Valdesi perchè più pacifiche e concordi delle altre; inveisce violentemente — com'è naturale — contro la chiesa cattolica ed il concilio di Trento.

IL NVOVO
TESTAMENTO
DI CHRISTO GIESV SIGNO
RE, ET SALVATORE
NOSTRO.

Frontispizio della *Bibbia* tradotta dal Brucioli.
(Fot. Baum, Firenze).

Una setta, che, a differenza delle altre, ebbe un'impronta nazionale italiana, perchè sorse spontanea, senza impulsi stranieri, furono gli Unitari o Antitrinitari, cioè quelli che negavano il mistero della Trinità. Benchè fossero in generale pensatori solitari, pure produssero un moto notevole nel nostro paese, specialmente a Siena, patria dei fratelli Soccini, che divennero capi della setta, e diedero agli Unitari il sinonimo di Socciniani.

Il Münster di Strasburgo, nel suo aspetto attuale.

Non si stabilirono a lungo in Italia, ma dovettero fuggire all'estero, e furono in contesa cogli altri riformati, i quali avevano conservato il dogma della Trinità. Così Giov. Valentino Gentile, che aveva fatto parte di una società cattolica a Vicenza, diffuse poi a Ginevra la dottrina degli antitrinitari, e fu perseguitato da Calvino, che per guardarsi da simili eretici fece giurare alla chiesa italiana della sua città un formulario, che conteneva una definizione ortodossa della Trinità. Un altro italiano della stessa fede, Gian Paolo Alciato Milanese, morì a Danzica. Altri finirono a Oxford, a Königsberg, a Heidelberg; una parte si ritirò in Polonia, e alcuni infatti insegnarono a Cracovia. In Polonia, paese che allora pullulava di sètte di ogni genere, ebbero per capo Fausto Soccino [1], e furono poi aspramente perseguitati sulla metà del 600 [2].

Prima di lasciare il secolo XVI, in cui l'Italia fu così feconda di moti protestanti, diamo uno

[1] FAUSTUS SOCINUS, *opera omnia*. Irenopolis, post annum domini 1656. — Con ritratti di F. Soccino.
[2] V. l'annessa carta della Polonia.

Carta della Polonia. (Dalla *Cosmografia* di S. Münster).

sguardo alle comunità Italiane in paesi stranieri.

In Ginevra [1] i numerosi emigrati fondarono la prima chiesa Italiana nel 1542, sotto la direzione di Bernardino Ochino, così detto dalla contrada dell'Oca in Siena sua patria. Austero e valente predicatore, girò lungamente per l'Italia con gran successo [2].

A Napoli conobbe il Valdes. Depose poi l'abito monacale e si recò a Ginevra, che era quasi una Roma dei protestanti; questo atto, che non avrebbe dovuto destare meraviglia in quelli che avevano udito le prediche di fra Bernardino, fece però grande impressione in tutta la penisola. A Ginevra l'Ochino predicò con furore contro la chiesa cattolica; pure non fu d'accordo con Calvino, e dovette vagare per la Germania. Abbiamo visto come a Strasburgo conoscesse il Vermigli e si recasse con lui in Inghilterra. Finalmente divenne pastore degli emigrati Locarnesi a Zurigo, e giurò la fede di Zuinglio; ma pentito di quest'atto fuggì a Cracovia, ove predicò ai fratelli Italiani. Morì in Moravia. Gli Italiani in Ginevra prima si radunavano per la preghiera nel vecchio collegio; quando si diedero forma di chiesa, stabilirono un concistoro composto del pastore, di 4 anziani e 4 diaconi. Per 31 anni fu capo degli anziani Galeazzo Caracciolo, quel gentiluomo napoletano che abbiamo visto presso il Valdes; la sua vita fu scritta da Nicola Balbani, ministro della chiesa italiana a Ginevra dopo il 1561. Ogni anno la comunità si radunava in assemblea. Il culto si celebrava nel tempio della Maddalena, alternandolo col culto francese. Il pastore aveva un'abitazione nel chiostro di S. Pietro. Quando Calvino propose alla comunità quella professione di fede a cui abbiamo già accennato parlando dei Socciniani, solo sette Italiani non la sottoscrissero, e dovettero lasciare Ginevra. Nell'archivio di questa città è conservato un libro di memorie della chiesa italiana scritto nel 1650 da Vincenzo Burlamacchi. Ne ricaviamo che il primo pastore regolare dopo il breve soggiorno dell'Ochino era stato il conte Celso Martinengo, esule bresciano. In 30 anni si ricoverarono a Ginevra quasi 400 Italiani.

L'ultimo pastore italiano durò fino al 1689; poi non se ne sentì più il bisogno, perchè i membri della comunità avevano acquistato l'uso della lingua francese.

Nella città di Zurigo, che conservava la memoria di Zuinglio e di Ulrico di Hutten, la comunione italiana era numerosa, come abbiamo già visto. Ai membri già nominati aggiungiamo Jacobo Aconzio giureconsulto di Trento, e Fran-

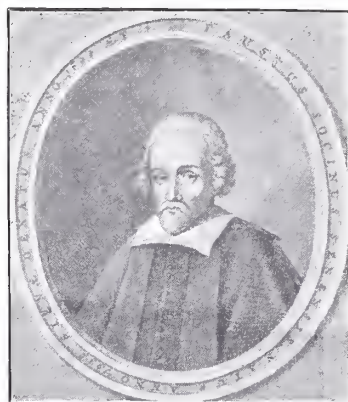
Altro ritratto di Girolamo Zanchi. (Da un'antica collezione). (Fot. Baum, Firenze).

[1] Cfr. la veduta di Ginevra nel '500 nell'*Emporium* (Sett. 1896).
[2] *Prediche nove predicate dal Rev. Padre Frate B. Ochino Senese, generale dell'ordine di frati Cappuzzini nella inclita città di Vinegia ecc.* In Vinegia per il Zoppino. MDXLI.
— Dopo questo titolo è il ritratto del frate davanti al crocifisso.
V. anche: D.r Carlo Benrath, *Studio sopra B. Ochino.* Con ritratto e fac-simile. Lipsia, edit. Reisland (tedesco).

cesco Betti Romano, fuggito dall'esercito del Marchese di Pescara.

Strasburgo [1], tetra città che si presta agli studi severi e alla meditazione con quel suo Münster [2] maestoso, che primeggia nello stile gotico-tedesco come San Pietro nel romano, serba ancora il ricordo degli esuli italiani che vi si rifugiarono; il canonico bergamasco Zanchi vi stette lungamente a rimpiangere, fra amare lacrime di nostalgia, il bel cielo d'Italia. A Strasburgo fioriva il commercio librario e fervevano le dispute teologiche. Calvinisti, Luterani, Zuingliani, Anabattisti vi furono a vicenda applauditi ed espulsi. Girolamo Zanchi conobbe a Strasburgo Francesco Negri di Bazzano, autore di un' originale tragedia " Il libero arbitrio „ scritta in senso anticattolico. Lo Zanchi fu poi pastore a Chiavenna e professore di teologia a Heidelberg.

Basilea [3], che accolse fra le sue mura Erasmo e Calvino, era un gran centro di arti, lettere e scienze. Per la stampa dei libri era la Venezia della Germania. Vi si stabilì una chiesa italiana, che diede argomento ad un libro di Joh. Toniolae " Coetus italici qui Basileae colligitur „

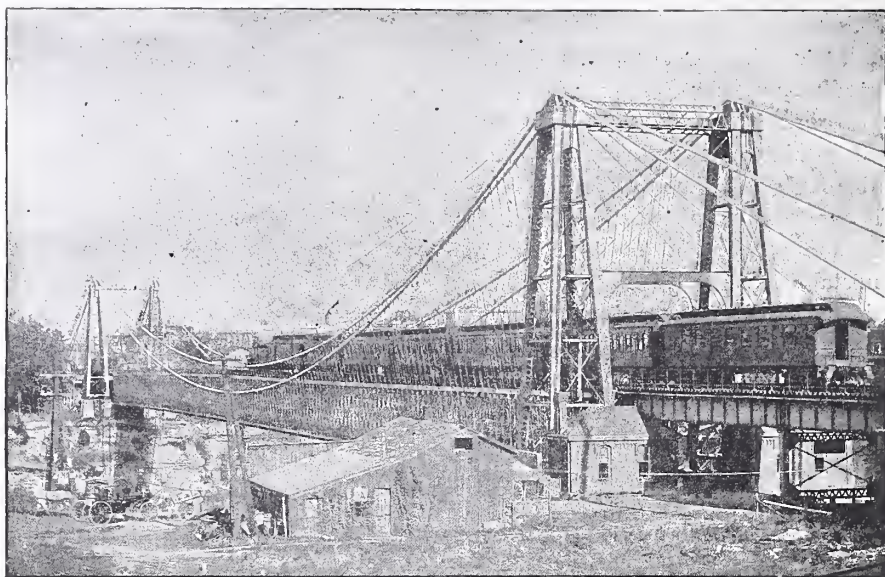
[1] Cfr. la illustrazione.
[2] " "
[3] " "

Ritratto di Fausto Soccino. (Fot. Baum, Firenze).

Vi predicò in lingua italiana l'Ochino, che aveva lasciato Zurigo. Il Curione vi si stabilì come professore.

Anche in Inghilterra e in Olanda si ritirarono molti protestanti italiani. Ad Anversa nel 1580 organizzarono una comunione ed invitarono lo Zanchi ad esserne pastore, ma egli aveva allora altri impegni.

Scritto a Milano pel giubileo
del pastore Kitt di Bergamo
(*14 marzo 1897*).

PAOLO ZENDRINI.

Ritratto del Vergerio. (Fot. Baum, Firenze).

Il ponte sospeso della ferrovia a Niagara Falls.

LE CASCATE DEL NIAGARA AL SERVIZIO DELL'INDUSTRIA.

'*EMPORIUM* ha già richiamata l'attenzione dei suoi lettori sulle famose cascate del Niagara, rievocando sopratutto i ricordi storici di quella regione tanto singolare ed interessante sotto ogni rapporto [1]. Ora invece si tratta di dare qualche succinto ragguaglio sulle opere colossali che l'uomo vi ha testè eseguito, quasi a misurarsi nella massima estrinsecazione delle sue facoltà al cospetto di quell'imponente manifestazione delle forze naturali. Il trasporto a distanza dell' energia meccanica per mezzo della corrente elettrica, forse il più vitale problema dell'industria moderna, vi sta ricevendo la consacrazione di una prova d'importanza incomparabilmente maggiore di quante ne furono intraprese finora e colla prospettiva di applicazioni di gran lunga, più estese nella stessa località. È noto come il problema per sè interessi grandemente anche noi italiani, specialmente della regione ai piedi delle Alpi; parecchi impianti di questo genere, benchè minuscoli al confronto, sono in corso di esecuzione ed in progetto anche da noi e rilevanti vantaggi se ne ripromettono le industrie nostre e l'economia nazionale [1].

[1] V. *Emporium*, Fasc. III, N. 18 — Giugno 1896.

È difficile dire a chi sia dovuto il primo pensiero, a chi l' iniziativa pratica dell' opera; è quasi sempre da diverse menti che, parzialmente, a tratti, suole sprigionarsi, svolgersi, completarsi ogni vasto concetto; è dal concorso di molte volontà che può venir tradotto in atto.

Per non parlare di alcune segherie stabilitesi fino dal secolo scorso sulle rive del fiume per approfittare in qualche modo della sua corrente, un progetto di canale industriale già presentato fino dal 1847 da Porter e Emslie venne ripreso e condotto a compimento nel 1861 da Orazio Day; parecchi opifici, traendo la loro forza motrice da una parziale utilizzazione del salto, sorsero nella nuova Città delle Cascate (*Niagara Falls*). Per altro il continuo perfezionarsi delle

[1] Oltre allo stupendo numero speciale (*Niagara Power Number*) del *Cassier's Magazine*, nel quale gli stessi collaboratori dell'intrapresa l'hanno presentata sotto i diversi aspetti, si è approfittato qui anche di descrizioni e notizie date dai seguenti periodici: *Mac Clure Magazine, Engineering, The Engineer, The Electrical World, The Electrician*, — *Revue encyclopédique, Le Génie civil, La Nature* — *Die Nation* — *Il Politecnico, Il Monitore tecnico*.

macchine a vapore, combinato col costo poco elevato del carbon fossile in quel paese, rendeva meno apprezzabile l'impiego della forza idraulica e ne ritardava i progressi. Nel 1885 le diverse fabbriche approfittavano di circa diecimila cavalli-vapore di forza idraulica e per verità deturpavano, principalmente coi loro scaricatoi, l'imponente paesaggio, richiamo di tanti visitatori. Il sentimento pubblico di ammirazione per questa gemma del continente americano induceva intanto i Governi a difenderla dall'eccessivo industrialismo, creando, sia sulla riva canadese che su quella degli Stati Uniti, vasti parchi riservati al pubblico, impedendo che albergatori e speculatori d'ogni genere finissero d'accaparrare i migliori punti di prospetto. Era appunto impiegato in questi lavori nel 1885 Tomaso Evershed, ingegnere già addetto al canale Erie e che da quasi mezzo secolo conosceva e prediligeva i dintorni del Niagara. Col doppio intento di trarre profitto, su scala assai più vasta, di quell'imponente forza naturale, senza pregiudizio del panorama, impedendo l' erezione di opifici nelle immediate vicinanze delle cascate,

Le vecchie officine coi loro scaricatori.

Evershed rese pubblico nel 1886 un progetto a lungo da lui maturato. Abbandonando l'idea di un altro canale allo scoperto, alla quale del resto si opponeva ormai l' estesa fabbricazione in quella località, pensò derivare dal fiume, a quasi due chilometri a monte delle cascate, un volume d'acqua pari a circa il quattro per cento della portata totale, convogliandolo per mezzo di una galleria sotterranea a scaricarsi di nuovo quasi di nascosto nel fiume, dopo avere sviluppato su motori idraulici la forza colossale di 120000 cavalli vapore, pur non abbassando più di cinque centimetri l'altezza dell'acqua che stramazza dalle cascate in una lama di sei a sette metri di spessore. — Benchè in seguito modificato e ridotto, questo progetto è sostanzialmente quello che venne ora eseguito; è in base allo stesso che un gruppo d'industriali di Niagara Falls inoltrò domanda di concessione allo Stato di Nuova York. Non mancarono critiche ed opposizioni d'ogni maniera e per verità se il progetto era encomiabile come soluzione tecnica, non lo era altrettanto nei riguardi economici; non era infatti praticamente possibile (e

nemmeno desiderabile) sorgessero nelle immediate vicinanze tanti e tali opifici da richiedere l' impiego di più che centomila cavalli-vapore di forza! Non era allora risolto il problema della trasmissione a distanza; si trattava insomma di un progetto prematuro. Tre anni di peripezie avevano quasi fatto naufragare l' intrapresa, senza però scoraggiarne l'apostolo, W. B. Rankine, allorchè dei capitalisti animosi fino alla temerità, fidenti nel successo finale, si associarono a formare la " *Cataract Construction Company* ,,, della quale Coleman Sellers divenne l'ingegnere consulente in capo e Clemente Herschell l'ingegnere idraulico.

Vista a volo d'uccello e spaccato dell'impianto idraulico a Niagara.

Il progetto opportunamente modificato comportava un canale di presa (a quasi due chilometri a monte delle cascate) addentrantesi per 518 metri entro terra; in fregio al medesimo doveva sorgere la stazione generatrice, sotto la quale le acque sarebbero scese ai motori entro un pozzo di 54 metri di profondità, scaricandosi poi nel fiume a valle delle cascate mediante una galleria sotterranea di oltre 2100 metri di lunghezza.

Nell' impazienza d' incominciare s 'intraprese nell'ottobre 1890 l'esecuzione del *tunnel*, prima che fosse scelto il tipo dei motori idraulici e tanto meno concretato il modo di distribuire la forza prodotta. Contrasta peraltro con tale precipitazione il metodo severamente razionale, cauto e largo ad un tempo, col quale si procedette nella risoluzione delle due questioni — motori e trasporto della forza; al non comune rispetto che l'elemento finanziario dimostrò in questa occasione per la scienza e la tecnica, si deve certo in gran parte l'eccellenza e la modernità dell'impianto. Costituitasi nel frattempo una nuova compagnia più potente e di carattere più duraturo, la " *Niagara Falls Power Co.* ,,, alcuni tra i più autorevoli amministratori d' ambedue si recarono a visitare gli impianti di tal genere in Europa, affidando per altro lo studio ad apposita Commissione Internazionale con sede a Londra [1]. Largamente fornita di mezzi, l'autorevole Commissione esaminò una ventina di progetti studiati dalle più riputate case costruttrici per l'impianto dei motori idraulici e per la trasmissione della forza.

Poichè il tipo di turbina più comune in America non corrispondeva al caso speciale e poichè in genere i costruttori nordamericani addattano piuttosto empiricamente, e quasi per tentativi, i motori idraulici alle singole condi-

[1] Furono chiamati a farne parte: il celebre elettricista Sir William Thompson (ora Lord Kelvin) quale presidente, il dottore Coleman Sellers di Filadelfia, il prof. Mascart di Parigi ed il colonn. Turrettini di Ginevra, quali membri, ed il prof. Unwin quale segretario: una somma di 22000 dollari era a disposizione della Commissione per premi ai progetti.

zioni di caduta e volume d'acqua, non è da sorprendersi che la Commissione, valendosi della larghezza del suo mandato, abbia scelto per le turbine il progetto seriamente studiato di una casa europea (Faesch e Picard di Ginevra); la costruzione effettiva del primo gruppo di tre turbine venne peraltro affidata alle riputate officine I. P. Morris di Filadelfia.

Spaccato della Stazione generatrice col pozzo delle turbine.

Quanto alla trasmissione della forza, la Commissione consigliò l'impiego dell'elettricità che ormai cominciava ad eclissare quello dell' aria compressa ed ogni altro mezzo, sopratutto per la possibilità di trasporto a grandi distanze. Il prof. Giorgio Forbes di Londra presentò un progetto di macchine dinamo-elettriche basato sull'impiego di correnti alternative bifasiche, prescelto dopo essere stato oggetto di molte critiche e discussioni: la notissima casa Westinghouse di Pittsburg ne assunse l'esecuzione.

La " *Niagara Falls Power Company* „ si è riserbata la grande intrapresa finanziaria, cioè la concessione della derivazione d'acqua, la proprietà e l' esercizio della stazione generatrice della forza, la distribuzione e locazione di questa agli utenti; la " *Cataract Construction Co.* „ si trasformò nell'impresa generale di costruzione di tutto l'impianto. Altre compagnie consociate sono rampollate dalla Società principale: la " *Niagara Falls Land Developement Co.* „ ha acquistato e sistemato importanti estensioni (136 ettari) di terreno, presso quelli già accaparrati dalla *Power Company* (429 ettari), per uso di opifici da impiantarsi, facendovi sorgere quartieri industriali e villaggi operai; la " *Niagara Junction Railway Co.* „ provvede all'allacciamento della località colle grandi reti ferroviarie; altre società provvedono all'illuminazione elettrica, alle tramvie, ecc. Parecchie società industriali sono già sorte per approfittare della forza idraulica; fra queste la " *Niagara Falls Paper Co.* „ fa uso direttamente della presa d'acqua e del *tunnel* di scarico della *Power Co.* per le turbine di una colossale cartiera e fabbrica di pasta di legno; oltre 3000 cav. vap. richiede questo solo stabilimento. Coll'intermediario invece della stazione generatrice elettrica funzionano già (a qualche chilometro di distanza) diverse officine: una per la produzione dell'alluminio (della " *Pittsburg Reduction Co.* „) impiega circa 2000 cav. vap.; un'altra appartenente alla " *Carborundum Co.* „ consuma un migliaio di cavalli per la produzione di una sorta di smeriglio, detto appunto carborundo o carborindone; altra per prodotti chimici, e così via. Ma un passo ben più importante verso il conseguimento del fine propostosi dalla Compagnia imprenditrice è la condottura elettrica capace di trasportare per 25 chilom. a Buffalo fin 10000 cavalli vapore a disposizione dei servizi pubblici e delle industrie di quel grande centro manifatturiero; benchè non ne sia ancora completamente ultimato l'impianto,

questa linea di trasporto ha cominciato a funzionare parzialmente dal 15 novembre 1896.

Veduta delle cascate da *Prospect Point*.

È evidente che soltanto sul trasporto a distanza è da farsi affidamento per collocare la forza di 50000 cavalli che la Compagnia intende produrre. Sulla possibilità pratica del trasporto a distanze maggiori di quelle sperimentate finora, la Compagnia venne confortata nei suoi propositi anche dalla sanzione dell'uomo di genio sul quale sono ora fondate forse le maggiori speranze per l'avvenire delle applicazioni dell'elettricità: Nicola Tesla. L'illustre scienziato

espresse fin dai primordi la sua intera fiducia che si possa trasmettere la forza in modo sicuro e conveniente non che a Buffalo, ad altri grandi centri industriali [1] come Cleveland e Pittsburg, estendendosi all'illuminazione ed alla trazione sulle ferrovie, sui tram, nelle miniere, sui canali. Ne sarebbe particolarmente avvantaggiata la navigazione del gran canale dell'Erie che dal lago omonimo conduce al fiume Hudson ad Albany (capitale dello Stato di Nuova York). Ma non basta; si intravede già nell'avvenire il filo elettrico trasportare centomila cavalli vapore per 700 chilometri di distanza a Nuova York, la metropoli dell'Est, per 800 chilometri in direzione opposta a Chicago, la metropoli dell'ovest!

È doveroso rammentare come fino dal 1877 W. Siemens, nel pronunciare il discorso inaugurale al Congresso dell'Istituto del ferro e dell'acciaio (*Iron and Steel Institute*), preconizzasse con meravigliosa chiarezza a questa distribuzione elettrica a grandi distanze dell'energia

[1] CITTÀ	STATO	Abitan. (cens. 1890) migliaia	Distanza dalla stazione generatrice di Niagara ai limiti delle città	Forza motrice presumibilmente impiegata migliaia di cav. vap.
Buffalo	Nuova York	256	Chil. 25	30
Rochester	»	134	125	25
Erie	Pensilvania	41	180	8
Ashtabula	Ohio	84	240	5
Siracusa	Nuova York	88	243	20
Utica	»	44	325	7
Cleveland	Ohio	261	341	47
Pittsburg	Pensilvania	239	385	65
Albany	Nuova York	95	495	15
			Altri centri minori . .	18
			Totale	240

Topografia delle Cascate del Niagara e della Città delle Cascate (da una carta del 1896).

dinamica che va perduta nei riguardi economici alle cateratte del Niagara: è così che il concetto di una grande opera sorge a tratti, qua e là, da diverse intelligenze.

Non si può asserire che alla possibilità tecnica del trasporto corrisponda oltre un certo limite la convenienza economica; è assai dubbio che ad Albany, per esempio, la corrente prodotta a Niagara Falls possa competere colle grosse motrici a vapore perfezionate, all'infuori di casi speciali; naturalmente il prezzo locale del combustibile è un elemento importante in questo calcolo. Ad ogni modo l'impresa del Niagara ha fin d'ora un largo campo da sfruttare.

Una delle porte d'ammissione dell'acqua (in costruzione

***

Dopo questo succinto ragguaglio sull'origine e il concetto generale dell'opera, ne passeremo brevemente in rassegna i particolari più importanti, d'interesse più generale, richiamando anzitutto qualche sommaria nozione sulla località.

È noto che il largo ma breve corso del Niagara serve a scaricare nel lago Ontario, donde pel fiume S. Lorenzo nell' Atlantico, le acque del grande sistema di estesissimi laghi che sta tra gli Stati Uniti e l'America inglese, Lago Superiore, Michigan, Huron ed Erie, serbatoio naturale di ben 230000 chilom. quadrati di superficie. È una massa acquea valutata a 25000 chilometri cubi, la quale non ha altro sbocco naturale all'infuori di questa gola di poco più un chilometro e mezzo di larghezza, ridotta per l'interposizione dell' isola della Capra (*Goat-island*) a due bracci di 1160 m. di larghezza complessiva, l'uno dei quali più ristretto, a levante, forma la *cascata americana*, mentre il più largo, a ponente, forma la *cascata a ferro di cavallo*; sulla cresta di questa passa una lama d'acqua d'oltre 6 metri di spessore per precipitare da 50 metri d'altezza, mentre a monte delle cascate il fiume in meno di 800 metri di *rapide* scende di 16 metri.

Se in altezza molte cascate superano d'assai quelle del Niagara, per esempio quella delle Marmore a Terni e parecchie nella regione alpina, non si conosce altrove spettacolo di una simile massa d'acqua che precipiti dall'alto.

La portata media ordinaria si stima 7800 metri cubi al minuto secondo; sarebbe di quasi sette milioni di cavalli vapore la forza sviluppata in meno di un chilometro di corso da quell'enorme massa d'acqua.

Una circostanza importante e favorevole per l'impianto idraulico è la poca variabilità tanto del livello del fiume quanto della portata, e notevole è pure la limpidità delle acque che non trascinano con sè materie in sospensione, particolarità evidentemente dovute agli immensi bacini di deposito costituiti dai grandi laghi.

Come si vede dalla cartina, precisamente in corrispondenza alle cascate il Niagara fa un rapido cambiamento di direzione; mentre prima scorreva da est ad ovest, si rivolge poi bruscamente a nord-est. Questo gomito riescì opportuno tanto pel canale idraulico che alimenta gli opifici sulla sponda destra al di sotto delle cascate, quanto pel gran *tunnel* o galleria di scarico del progetto ora eseguito.

Vista del pozzo delle turbine, presa durante i lavori.

È a circa due chilometri a monte della *cascata americana*, prima delle rapide, che venne aperto il canale di presa, a bocca libera, con una larghezza media di 60 m. (75 m. all'incile); la direzione non asseconda quella della corrente, ma è alquanto inclinata a ritroso di questa; trattandosi di derivare un volume d'acqua assai piccolo rispetto alla portata totale, si è avuto di mira d'avere acque tranquille nel canale, il quale è così una specie di serbatoio che si spinge per circa mezzo chilometro entro terra, con una profondità d'acqua di m. 3,60 in via ordinaria. Poichè la riva in corrispondenza alla presa era paludosa ed il fiume presentava poca profondità presso la sponda, si dovette portare la bocca del canale a 180 m. entro il letto, con due gettate a prolungamento delle sponde del canale; l'apertura ne venne chiusa con una tura o diga provvisoria, formata da un cassone riempito d'argilla costipata, il quale trattenne benissimo l'acqua per tutta la durata dei lavori, dall'agosto 1891 alla primavera del 1894. Il canale per sè era peraltro già terminato nell'ottobre del 1892, essendosi proceduto di conserva coll'escavazione alla muratura delle sponde [1].

Pressochè all'estremità del canale sorge in fregio al medesimo il lungo fabbricato della Stazione generatrice della forza; per ora non

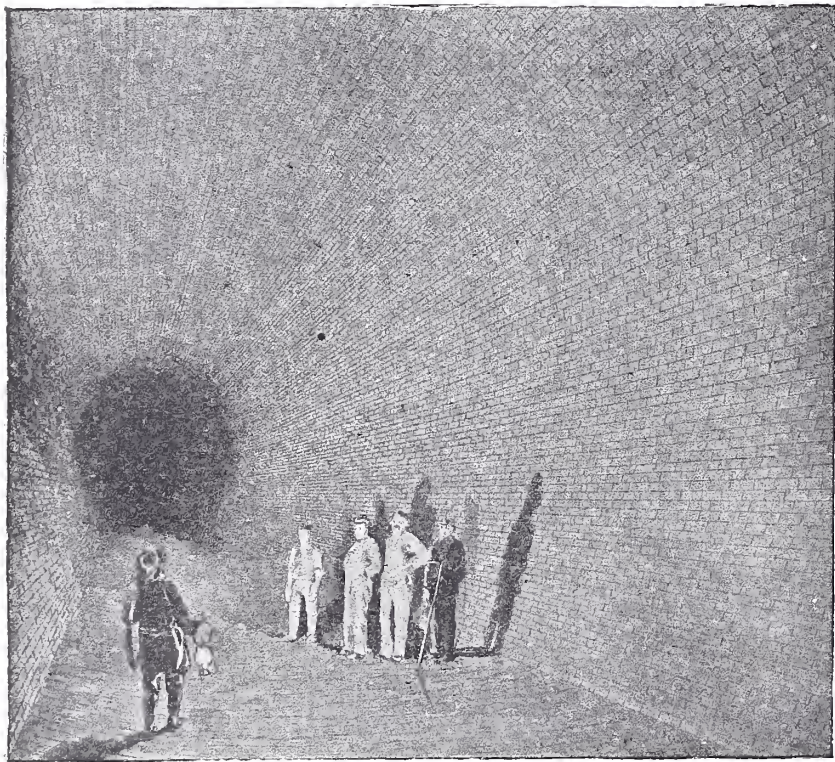
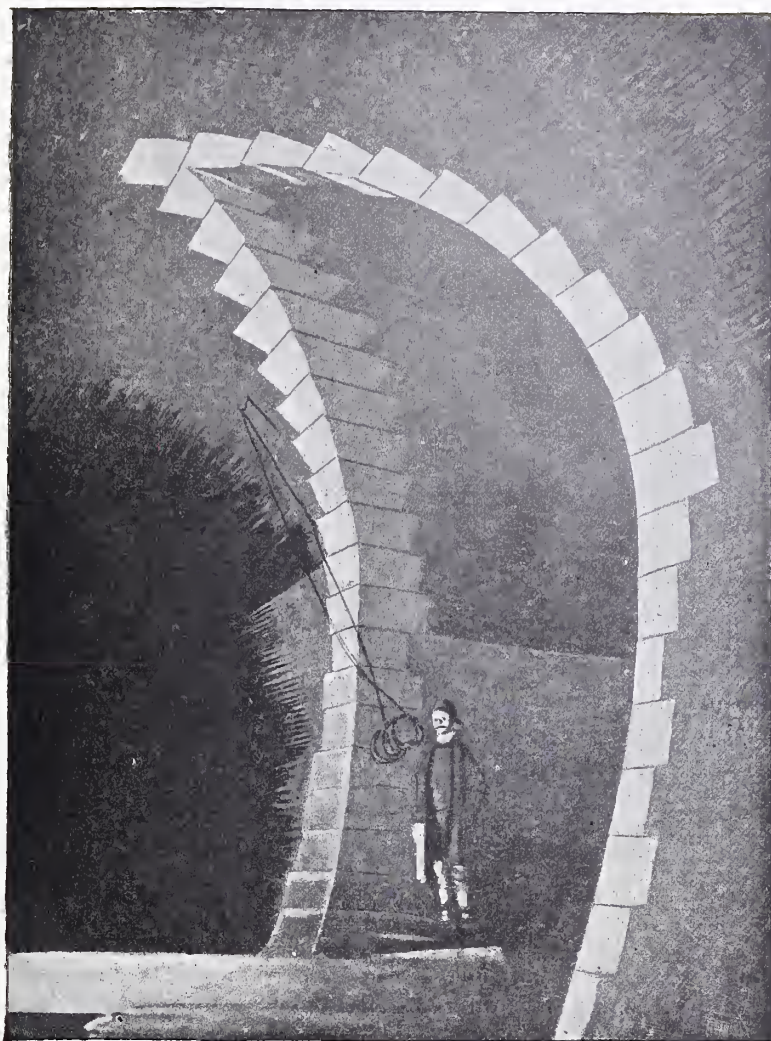
[1] Altezza delle sponde m. 5,10, spessore m. 2,40 alla base e 0,90 al coronamento.

ne venne costrutta che una parte da prolungarsi a misura del bisogno. Il progetto attuale della Società contempla dieci turbine da 5000 cavalli cadauna e dieci bocche (provviste di porte a saracinesca) sono aperte nella sponda del canale per introdurre l'acqua direttamente nei grandi tubi di lamiera d' acciaio che alimentano le singole turbine. Invece di un pozzo per ogni turbina, si preferì, con risparmio nella spesa di escavazione, un pozzo unico, una specie di gran fossa a sezione rettangolare (di 54 m. di profondità per m. 5,40 di larghezza) parallela al canale e sottostante al fabbricato della Stazione generatrice. Dovrà avere 120 m. di lunghezza, ora però venne eseguita per poco più di una terza parte (m. 42,70); ha pareti in muratura con rivestimento in blocchi di pietra da taglio, entro il quale sono incastrate le travature in ferro che sostengono le turbine ed i condotti d'alimentazione. All'estremità il pozzo è riunito sul fondo, mediante un tratto di galleria ricurva, col gran *tunnel* di scarico.

Quest'ultimo è un'opera di importanza reale, benchè alquanto esagerata nelle descrizioni americane. La sezione (di m. 5,70 di larghezza e 6,30 d'altezza massima) ha il perimetro in forma di ferro di cavallo e poichè la roccia non offriva sufficiente garanzia di stabilità rispetto all'acqua corrente, vi si applicò un rivestimento di almeno quattro corsi di mattoni duri della migliore qualità, rinforzato nei posti dove occorre maggiore resistenza. Nell' arco rovescio della parte inferiore, la superficie dell'intradosso venne formata da speciali mattoni vetrificati.

Sono interessanti alcune particolarità dei metodi impiegati nel tracciamento e nella costruzione della galleria. Si è già detto che si addottò questo lungo *tunnel* di scarico invece di un canale d'arrivo scoperto, principalmente perchè per questo si sarebbe dovuto espropriare ed abbattere molti fabbricati; anche nell'acquisto dei terreni, non potendosi procedervi celatamente e d'un sol colpo, si sarebbe andati incontro a tali pretese da eliminare ogni convenienza economica dell' impresa. Ora, poichè i fabbricati riescivano d'impaccio alla visuale, da veri americani gli ingegneri cominciarono dall'innalzare una sorta di specola, una doppia torre reticolare di 15 m. d'altezza, formata da due strutture piramidali indipendenti: l'interna costituiva per così dire il supporto a tre gambe dello strumento di livellazione, mentre l'esterna portava una piattaforma per gli operatori, senza possibilità di trasmettere scosse od oscillazioni; il punto di mira pel tracciato venne stabilito sulla riva canadese del Niagara. I rilievi cominciarono nella primavera 1890.

Nel gran *tunnel*.

Al *tunnel*, che misura m. 2130 di lunghezza, si assegnò la pendenza media del sei per mille; compreso un tratto a più rapido pendìo allo sbocco, si perdono quasi 14 metri di caduta ed

Incontro di un *tunnel* laterale col gran *tunnel.*

è prevista una velocità di deflusso di circa 8 metri al minuto secondo. Troppo ci dilungherebbe anche solo l'accennare alle difficoltà ingegnosamente superate nella costruzione, principalmente per le infiltrazioni d' acqua. L escavazione venne intrapresa dallo sbocco e da due pozzi intermedi; alle cinque avanzate la muratura seguiva dappresso l' escavazione, facendosi arrivare i materiali mediante binario collocato su di una piattaforma in legno eretta man mano a 3 m. sopra l' arco rovescio, senza ingombro per l'uscita del materiale d'escavo, col quale si poterono opportunamente colmare dei bassi fondi nelle adiacenze, servendosi di appositi elevatori. Ben 600000 tonnellate si scavarono ed estrassero, 16 milioni di mattoni si impiegarono; un migliaio d' operai lavorò costantemente al tunnel, duemila cinquecento fu il numero massimo di uomini addetti contemporaneamente a tutti i lavori idraulici.

Una grù elettrica a ponte, di 50 tonnellate di portata, scorrevole secondo la lunghezza della stazione generatrice, servì a calare nel pozzo le varie parti delle colossali turbine, degli alberi e dei tubi di condotta dell'acqua, come anche a montare le macchine elettriche.

Lo sbocco del *tunne* durante la costruzione.

Qualche dato numerico servirà a dare un'idea delle proporzioni di questo impianto. I tubi nei quali l'acqua discende alle turbine per un'altezza di circa quaranta metri, con una velocità di m. 3,30 al 1", sono in lamiera d'acciaio ed hanno m. 2,25 di diametro. Gli alberi destinati a trasmettere la forza dalle turbine alla dinamo sono pure tubolari, in lamiera d'acciaio e del diametro di m. 0,95; sono guidati da due collari in corrispondenza ai quali hanno sezione piena e più ristretta (m. 0,27 di diametro). Le turbine propriamente, malgrado la loro potenza e le loro dimensioni, sono di una grande semplicità. L'acqua dal tubo entra di fianco nella camera della turbina, sorta di gran botte in ghisa, d'un sol getto, alla quale sono collegati robustamente con viti i due fondi ed i due distributori o ruote fisse direttrici, poichè la turbina è gemella. I due distributori sono collocati l'uno in alto e l'altro in basso, distando i loro piani medi di m. 3,35; le rispettive ruote mobili sono all'esterno, di un sol getto in bronzo, corona e palette. L'altezza della turbina viene ad essere di circa 4 metri fra i piani estremi delle ruote. Ogni distributore ha 36 condotti o direttrici, ogni ruota mobile 32 palette. Due nervature orizzontali dividono in scomparti l'altezza dei condotti. La disposizione simmetricamente opposta delle due ruote mobili, serve sopratutto a diminuire la spinta dell' acqua in movimento. Essendo poi forato il fondo superiore della camera e non l'inferiore, la pressione che l'acqua esercita dal sotto in su sulla ruota mobile superiore serve ad equilibrare il peso (circa 70 tonnellate!) dell'albero e delle parti mobili da esso portate. L'albero non ha quindi perno portante, ma solo un sopporto a robusti anelli in alto (sotto la dinamo); i due collari di cui si è detto e quelli della dinamo servono solo per mantenere l'albero stesso perfettamente verticale. Sarebbe entrare in particolari troppo tecnici il descrivere il regolatore a forza centrifuga che dall' alto agisce (per mezzo della stessa forza idraulica) su anelli destinati a chiudere parzialmente i condotti delle ruote, limitando l'eflusso. A lavoro pieno ogni turbina dovrebbe smaltire circa dodici metri cubi al secondo, con 250 rivoluzioni al minuto; essendo di m. 41,50 il salto utilizzato, una turbina darebbe appunto circa 5000 cavalli, ammesso un rendimento solo del 75 0/0, che sarà certo sorpassato.

Pare però, malgrado l'ottimismo delle relazioni americane, siensi verificati degli inconve-

nienti nel funzionare delle turbine, dovuti segnatamente agli alberi cavi verticali che non potrebbero senza danno trasmettere tutta la forza; di modo che finora non si farebbero funzionare in pieno le turbine.

Passando ora alla parte elettrica dell'impianto, dobbiamo ancor più restringerci, per adattarci al carattere del periodico che non comporta nè descrizione tecnica nè dissertazione scientifica, per la quale del resto mancherebbe affatto la competenza nell'estensore dell'articolo.

Scelta la corrente elettrica quale mezzo di trasmissione e distribuzione dell' energia idraulica, quali erano gli estremi del problema come si presentava nel 1891 agli specialisti ed ai costruttori chiamati a concorso? — Da una parte una serie di alberi verticali, mossi direttamente dalle turbine, a 250 rivoluzioni al minuto e capaci di sviluppare caduno oltre 5000 cavalli vapore; il loro numero doveva essere successivamente aumentato a misura della possibilità di utilizzare la forza; — d'altra parte un campo di possibile utilizzazione di questa forza, il quale cominciava dall'immediata vicinanza della stazione generatrice per estendersi ad almeno una trentina di chilometri e quanto di più si potesse. L'energia doveva potersi impiegare: *A)* per scopi industriali generici, cioè per far agire macchine di opifici; *B)* per trazione di tramvie o ferrovie; *C)* per illuminazione ad arco o ad incandescenza; *D)* per processi elettrolitici; *E*) per riscaldamento.

Una travatura metallica viene calata nel pozzo.

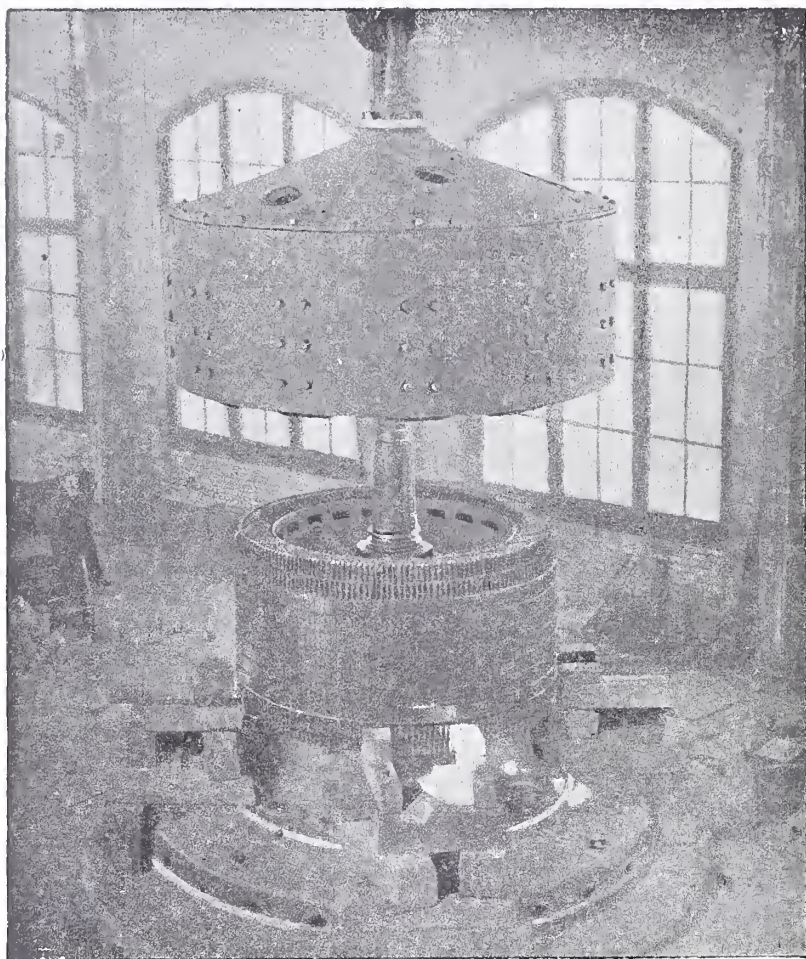
Si trattava di trovare il modo più sicuro e più efficace ed il macchinario più adatto per utilizzare l'energia presa dalle cascate, agli scopi indicati.

Il sistema scelto fu quello delle correnti alternate a due fasi, praticamente realizzato col macchinario proposto dalla compagnia costruttrice Westinghouse di Pittsburg: ad ogni turbina corrisponde una *dinamo* o *generatore*, in questo caso più propriamente un *alternatore*.

E noto a tutti che una macchina dinamo-elettrica, o come suol dirsi semplicemente una *dinamo*, consta essenzialmente di due parti, opportunamente foggiate, l'una delle quali è fissa e l'altra, girevole, viene mossa da una forza meccanica qualsiasi, la quale viene consumata nel vincere la resistenza magnetica che si oppone al movimento rotatorio di una delle parti rispetto all'altra; la forza meccanica si trasforma in una corrente elettrica che si *induce* in una delle parti della macchina, chiamata perciò l'*indotto*, mentre l'altra parte si dice l'*induttore*.

Nel nostro caso funge da *indotto* la parte fissa, mentre l' *induttore* le gira intorno all' esterno ed è direttamente montato sull' albero della turbina, il quale passa in mezzo all'indotto.

Questo indotto non si scosta gran fatto dal tipo più comune, fuorchè per le dimensioni, le quali eccedono di non poco le più grandi che siensi adottate finora. Una grande piastra anulare in ghisa (del diametro di m. 4,27) è solidamente fissata alla fondazione in calcestruzzo sovrastante alla vôlta che copre il pozzo delle turbine; su ouesta piastra di base è fissato un

cilindro, la cui parete esterna, nella quale sono praticate grandi aperture, presenta una serie di nervature verticali, terminanti in basso ad una sporgenza anulare che deve sopportare l'anello costituente l' *armatura*, cioè la parte essenziale dell' indotto. Come ogni armatura, l'anello consta di un nucleo e di un avvolgimento; il nucleo è formato colla sovrapposizione di sottili fogli di lamiera formanti sei corone orizzontali, separate da segmenti di bronzo in modo da lasciare adito alla circolazione dell'aria per facilitare il raffreddamento. Alla periferia interna queste corone si adattano perfettamente alle nervature del cilindro porta-armatura, sul quale l'anello viene infilato a caldo; alla periferia esterna presentano 187 dentellature, entro le quali entrano le doppie sbarre di rame, isolate con mica, le quali costituiscono l'avvolgimento, come la *bobina* di filo isolato di un'armatura ordinaria; l'isolamento venne provato con una differenza di potenziale di 15000 volts, mentre in fatto non si devono eccedere mai 2400 volts. Opportunamente collegati i capi sporgenti delle sbarre, si hanno i due circuiti indotti; quattro sono pertanto i conduttori che si dipartono dalla dinamo. Le saldature dei fili colle sbarre sono state eseguite elettricamente.

Un anello induttore pronto per essere calato sull'albero di una turbina.

L'induttore consta essenzialmente di una grande corona, portata dall'albero della turbina per mezzo di un cappello conico sovrastante ed all'interno della quale sono fissate dodici *espansioni polari*, costituite cadauna da un nucleo

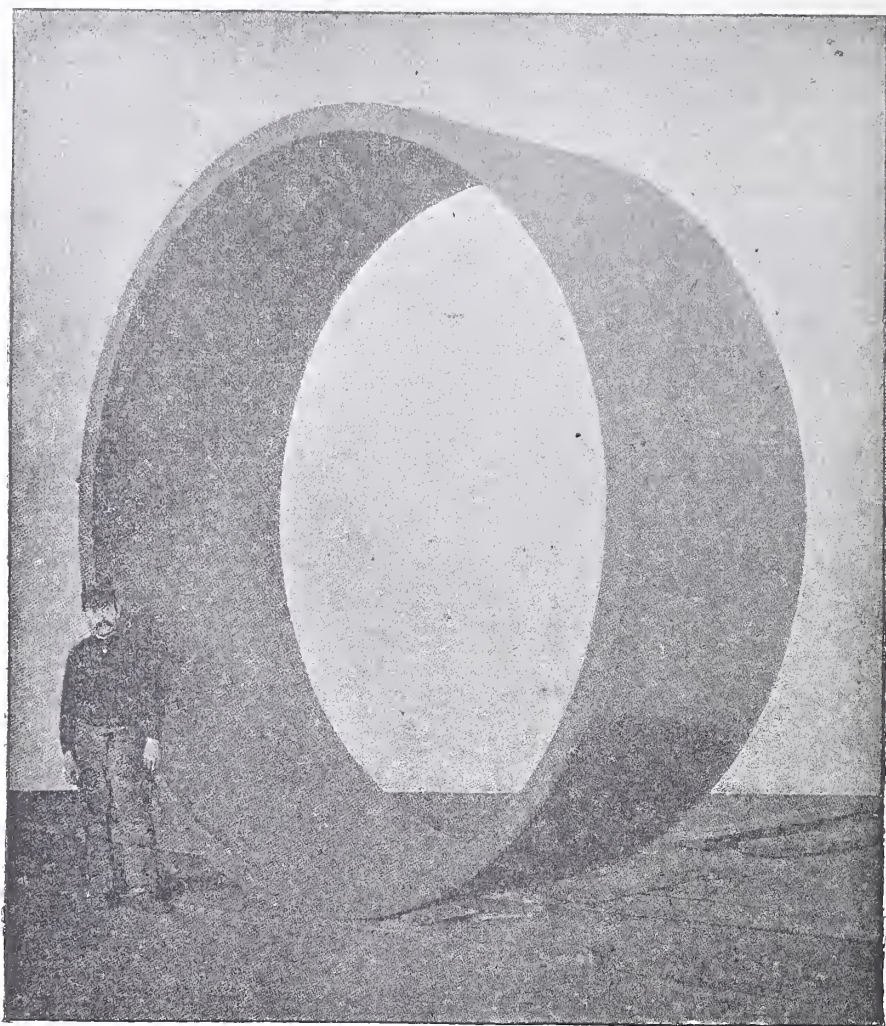
d'acciaio e da una bobina di filo di rame a perfetto isolamento, racchiusa in una scatola di bronzo a nervature. Questa corona od anello di acciaio al nichelio in un pezzo senza saldature, ha m. 3,44 di diametro per m. 1,40 d'altezza ed è uno stupendo prodotto della siderurgia americana; venne ottenuto dalla " *Bethlehem Iron Co.* „ allargando mano mano a caldo, coll'impiego di una pressa idraulica di 14000 tonnellate, un disco, tagliato da un lingotto cilindrico di ben 5 metri di lunghezza per m. 1,35 di diametro (54 tonn. in peso), forato poi secondo l'asse. La tornitura dell'anello venne eseguita nelle officine della compagnia Westinghouse.

Anello indUttore colle espansioni polari e bobine in posto.

Alla sommità dell' albero, sopra il cappello dell'induttore, evvi un collettore a due anelli sovrapposti, che riceve per mezzo di spazzole metalliche la corrente eccitatrice del campo magnetico induttore. Questa corrente eccitatrice è derivata dai circuiti principali per mezzo di un trasformatore statico per abbassare la tensione e di un trasformatore rotativo per ottenere una corrente continua invece che alternata. Si possono sorvegliare i contratti delle spazzole da un ponte di servizio che sta appunto appena al di sopra del cappello girevole, a ben 4 metri dal suolo.

La brevità che ci siamo imposti non permette di parlare degli ingegnosi espedienti adottati per assicurare che gli organi in movimento, colossali per le loro dimensioni, adempiano in modo perfetto alle delicate loro funzioni [1]; come, ad esempio, siasi provvisto ad equilibrare esattamente l' induttore, a diminuire il calore svolgentesi mediante ventilazione e circolazione d'acqua, a lubrificare i perni, e così via. Si pensi che il grande anello, compiendo 250 giri al minuto, ha una velocità periferica di 46 metri al secondo; speciale cura richiesero pertanto le proprietà fisiche di quella formidabile massa in rotazione, in vista della quale si rinunciò ad adottare, come si era pensato dapprima, un apposito volante; ad 800 giri al minuto l'anello si spezzerebbe. Peraltro l' attrazione magnetica che l'indotto interno esercita sull'induttore esterno, quando è eccitato, agisce in senso opposto alla forza centrifuga. — Nè le preoccupazioni circa la qualità e la struttura del materiale si riferivano soltanto alla resistenza, ma altresì alle proprietà magnetiche, rispetto alle quali si ricorse a delicatissime prove.

Con ben legittima soddisfazione pertanto di

[1] Ogni dinamo pesa 77 tonn. e 39 tonn. la sola parte in rotazione: cadauna espansione polare colla sua bobina pesa quasi 13 quintali. Il calore prodotto dalla magnetizzazione del ferro e dalle resistenze dei conduttori e che deve essere eliminato colla ventilazione, equivale per una dinamo ad un consumo di 100 cav. vap. di forza. Con tuttociò il rendimento di una dinamo si eleva al 97 0/0, ossia occorre che la turbina sviluppi 5155 cav. perchè la corrente prodotta equivalga a 5000 cav. di forza.

Anello induttore d'acciaio al nickel fucinato senza saldature dalla " Bethlehem Iron Co. „ (Diametro m. 3,44).

coloro che avevano cooperato all'impianto, il mattino del 4 aprile 1895, alla messa in moto della turbina, il colossale induttore della prima dinamo cominciò senza scosse nè strepito il suo movimento rotatorio.

Si è già detto che la corrente è alternata bifasica; nei due circuiti dell'indotto l'alternazione è combinata per modo che alla fase di massimo nell'uno corrisponde lo zero nell'altro. Per ragioni speciali, che qui dobbiamo omettere di riportare, si è adottata una frequenza di alternazioni assai bassa in confronto a quelle in uso, essendosi fissata a 25 cicli o fasi intiere per secondo, il che è quanto dire che la direzione della corrente viene invertita 3000 volte in un minuto primo.

Ma seguiamo ormai i quattro conduttori che abbiamo veduto dipartirsi dall'indotto fisso di una dinamo ed arriviamo con essi allo *switch-board*, palco o ponte di comando o di manovra, dove fanno capo i conduttori anche delle altre dinamo e dove sono riuniti tutti gli organi più delicati che occorrono pel funzionamento della stazione. Quelle *cabine* nelle quali è concentrata la manovra degli scambi presso una grande stazione ferroviaria, possono imperfettamente dare un'idea di questo ponte di comando, giacchè qui il servizio è assai più complesso. Basta

si pensi che ogni generatore può essere accoppiato con un altro o con più altri, a volontà di chi dirige la stazione, ed una corrente può a volontà essere diretta a questo o a quel trasformatore od al circuito esterno. Questo palco misura ben 17 m. di lunghezza per 4 di larghezza e 2,45 m. di altezza; sulla piattaforma sono tutti i quadri indicatori e tutti i manubri che debbono essere a portata della vista o della mano; nell'interno e nella fossa sottostante sono collocati tutti gli altri congegni. Dobbiamo contentarci della più sommaria enumerazione, notando però anzitutto che tutti i diversi strumenti di misura sono inseriti in circuiti derivati dai principali; si misurano così effettivamente delle correnti che hanno un dato rapporto con quella da misurarsi, ma che non possono nè essere pericolose per gli operatori, nè recar danno agli strumenti stessi.

La stazione generatrice e l'edificio dei trasformatori col ponte che li unisce.

Presso il ponte di manovra sono riuniti: i commutatori, per collegare in tutti i possibili modi i vari circuiti o per interromperli; le leve di questi commutatori vengono manovrate per mezzo dell'aria compressa; — le sbarre collettrici, che possono raccogliere le correnti provenienti dai diversi generatori; — i trasformatori statici (immersi nell'olio), i quali riducono la tensione di 2000 volts a soli 125; — i trasformatori rotativi, per ottenere la corrente continua (a 175 volts) eccitatrice del campo magnetico; questi possono ricevere la corrente tanto dai circuiti principali, quanto all'occorrenza (necessariamente per la prima messa in moto) da un' apposita dinamo che riceve la forza da una macchina a vapore; — i reostati, per introdurre le opportune resistenze, onde regolare il campo magnetico; — finalmente tutti gli apparecchi indicatori e misuratori dell'intensità e della tensione della corrente, nonchè dell'energia che può produrre [1], coi rispettivi quadri.

Da questo palco, paragonabile in certo modo al ponte di comando di una gran nave, l'intelligenza e la mano dell'uomo dispongono di ingenti forze naturali, obbligandole a lavorare ad uno scopo prefisso dalla sua volontà. L'energia elettrica, pronta a sfuggire laddove l'isolamento presenti la più piccola lacuna, a migliaia di cavalli vapore di forza viene soggiogata, combinata, divisa, diretta.

Il ponte di manovra già eretto potrà servire per cinque generatori; quando la stazione sarà

[1] Amperometri, voltometri, wattometri.

Sezione trasversale del cunicolo pei cavi elettrici.

completa, con dieci turbine, un altro palco identico servirà al secondo gruppo di cinque generatori. — I conduttori che forniscono la corrente ai circuiti esterni (detti appunto alimentatori o *feeders*), sono cavi fortemente isolati e ricoperti di piombo: dal ponte di manovra escono sotterra per apposito cunicolo dalla stazione, passando, mediante un ponte gettato sul canale motore, ad un fabbricato sull'altra sponda destinato ai trasformatori per elevare il potenziale della corrente.

Gli utenti attuali e futuri della corrente fornita dalla *Niagara Power Company* si possono ripartire in due grandi categorie: quelli che si trovano in prossimità della stazione generatrice, cioè a non più di 4 o 5 chilometri, e quelli a distanza, cioè a Buffalo o più lungi. Ai primi la corrente viene direttamente trasmessa colla stessa tensione di 2000 volts, relativamente non molto elevata, ed i cavi alimentatori non fanno che traversare il fabbricato dei trasformatori; è nell'opificio stesso di ogni singolo utente che la corrente viene adattata alla destinazione speciale. Così nell'officina della *Pittsburg Reduction Co.* la tensione della corrente viene dapprima abbassata da 2000 a 115 volts da grandi trasformatori statici; dei trasformatori rotativi convertono poi la corrente da alternata in continua a 160 volts per fornirla alle 60 ritorte dove si fonde l'alluminio. Nella officina invece della *Carborundum Co.* si impiega la corrente alternata (solo riducendone il potenziale, mediante un grande trasformatore statico, a variare entro i limiti di 100 a 200 volts) che passando per una massa di sabbia e *coke* con aggiunta di sale e segatura, produce calore sufficiente per ottenere cristallizzato quel composto di silice e carbone, al quale lo scopritore Acheson (1890) diede il nome di carborundo. — Diverse naturalmente sono le trasformazioni che la corrente deve subire quando viene impiegata per l'illuminazione o per la trazione; alle tramvie elettriche di Niagara Falls per es. tre trasformatori rotativi forniscono corrente continua a 500 volts.

Quando invece si tratta di un utente a parecchi chilometri di distanza, colla tensione di 2000 volts sarebbe eccessivo il costo della linea; per potere ridurre la sezione dei conduttori fa d'uopo elevare il potenziale per mezzo dei trasformatori collocati nell'apposito fabbricato. Finora si è adottata la tensione di 10000 volts per la linea di Buffalo, ma si andrà probabilmente più innanzi. È inutile aggiungere che a Buffalo in una corrispondente stazione centrale il potenziale viene di nuovo abbassato ad un limite conveniente per quella rete di distribuzione.

Possiamo qui riferire qualche recentissima notizia sulla conduttura elettrica Niagara Buffalo, fornitaci da una memoria letta da F. G. White il 9 giugno ultimo ad un Congresso d'elettricisti tenuto appunto a Niagara Falls City. La Compagnia White Crosby ne intraprese soltanto nel giugno 1896 l'esecuzione, avendo prima presentati diversi progetti con sostegni in ferro, in muratura, in legno; vennero adottati questi ultimi, a cavalletto, di circa 12 m. d'altezza e collocati a 30 m. l'uno dall'altro. Quanto all'idea di una condotta sotterranea, si dovette abbandonarla per ragione di costo. L'intera linea di 43 chil., capace di un trasporto di 20000 cavalli, si calcola sarebbe costata L. 6250000, senza i diritti di passaggio, mentre la condotta aerea

costerà all' incirca un terzo [1]. Nel costo di quest'ultima i conduttori in rame entrano per poco più dell'80 0/0, i sostegni pel 10 0/0, gli isolatori pel 3 0/0. Si è adottato un sistema trifasico, con tre conduttori per circuito; in tutto si hanno 12 cavi composti di 19 strati; il peso di cadauno si può ragguagliare a quasi 1700 chil. per chilometro. Il rendimento tra i circuiti a corrente alternativa ed a bassa tensione a Niagara ed il circuito a corrente continua ed a 500 volts a Buffalo, risultò del 79, 6 0/0.

Più peraltro che al costo ed al rendimento si badò alla sicurezza di una trasmissione non interrotta e cioè alla robustezza e all'isolamento. Questo è reso assai difficile dalla tensione elevata di 10000 volts. Le prove si facevano dapprima a 30000 e fino 40000 volts, ma quasi tutti gli isolatori non resistettero, benchè forniti dalle prime manifatture americane di porcellana; si dovettero limitare le prove a 20000 volts, col proposito di sostituire poi altri isolatori resistenti a tensioni assai maggiori; forse se ne potranno avere di vetro od anche di porcellana speciale; la resistenza di questi non dipende dallo spessore ma dalla perfetta vetrificazione. La resistenza dell'isolamento si potè stabilire in 250000 a 300000 ohms con tempo umido, e si eleva fino a un milione di ohms col tempo secco.

[1] La diminuzione probabile nel costo dei cavi coperti di piombo potrà sensibilmente alterare questo rapporto.

Posa dei cavi elettrici a Niagara.

Ingegnosissimi sono gli espedienti di cui si fece uso nello stabilire questa linea, che finora non ha presentato alcun inconveniente di rilievo, dimostrando la possibilità di stabilire una linea aerea di tale importanza in una regione soggetta a freddo ed umido e nella quale dominano forti venti.

È difficile formarsi un'idea delle condizioni economiche presenti o future della grande intrapresa; i dati sono ancora troppo incompleti e discordanti. Pare che il costo dell'impianto attuale arriverà a circa venticinque milioni di lire; in questo periodo transitorio, di formazione, non riesce possibile stabilire il costo del cavallo vapore che Forbes prevedeva di L. 350, supponendo per altro eseguito il doppio impianto contemplato dalla concessione (100000 cavalli). La Compagnia è disposta a cedere in locazione forze di 10000 e più cavalli vapore per un canone unitario annuo variabile da L. 90 fino a L. 50, secondo le località; la *Carborundum Company* paga in ragione di L. 100 all' anno per cavallo con un minimo di 1000 cavalli.

In un'interessante discussione fra tecnici molto competenti all' " Istituto degli ingegneri elettricisti americani ,,, Houston e Kennedy sostennero che in via ordinaria non si può utilmente trasmettere forza a più di 80 chil. ma che con una forza di 50000 cavalli si potrà spingersi fino a 320 chil. Emery, partendo dal dato che a Buffalo il costo dell'energia, con motori a vapore di 100 e più cavalli di forza, è di 5 centesimi per cavallo-ora, compreso il deprezzamento del materiale e l' interesse del capitale, osserva che l'energia dovrà quindi esservi somministrata al prezzo netto di 7 cent. per kilowatt-ora [1] (corrispondente a 5 cent. per cavallo-ora); un canone annuo di L. 90 per cavallo equivale, calcolando 3000 ore di lavoro all'anno, a 3 cent.; rimangono solo 2 cent. per manutenzione ed ammorta-

[1] Kilowatt = 1000 watt = 1, 34 cav. vap.

Una via del villaggio di Echota.

mento degli impianti ricevitori. Leonard soggiunge che per lo più senza un risparmio rilevante non conviene sostituire un motore a vapore, tanto più che nella maggior parte dei prodotti industriali la forza entra solo pel 10 0/0 nel costo di produzione.

Abbiamo già visto come la *Power Co.* od altre associate con essa abbiano saggiamente provveduto acquistando estesi terreni nelle vicinanze e dotandoli d'ogni opportunità di vie di trasporto, ferroviarie e comuni. Una previdenza di carattere più largo e fecondo indusse a creare un vero villaggio modello per la popolazione che verrà attratta dall'impianto dei nuovi stabilimenti industriali. Per far sorgere questo villaggio, cui si volle dare il nome di " Echota „ o " luogo di rifugio „ (nel linguaggio degli Indiani), si dovette livellare e bonificare un terreno paludoso; un impianto accuratissimo di fognatura rese perfettamente salubre quella località. È inutile dire che venne largamente dotata d'acqua potabile; ampie strade lastricate e viali alberati vi si incrociano e gli isolati che racchiudono sono divisi in piccoli lotti, sui quali vanno mano mano sorgendo per opera della Compagnia delle linde casette, di un disegno architettonico uniforme che consente però molta varietà di dettagli. Il tipo più piccolo comprende in due piani quattro locali di giusta ampiezza, oltre ad una cantina, ed è fornito delle comodità moderne; la pigione è di L. 45 al mese, compresa l'acqua e la luce elettrica. Le abitazioni più grandi hanno dieci locali, con bagno, forno, ecc., e costano L. 150 al mese. Le strade, pulite ed illuminate a luce elettrica, si connettono alla rete stradale della Città delle Cascate; stazione ferroviaria, tramvia elettrica e scalo sul fiume provvedono ampiamente ai trasporti; non manca un edificio pei pubblici ritrovi e la municipalità di Niagara Falls pensò con generosa larghezza all'erezione del fabbricato scolastico. Ci siamo volontieri fermati a dire del villaggio di Echota, perchè davvero, frammezzo al moto febbrile di tante macchine, rappresenta un posto di quiete; è una nota gentile, che mostra come nella incessante ricerca dell'utile materiale, non siano rimasti soffocati quei sentimenti che meglio onorano l'umanità.

L'edificio delle scuole a Echota.

*
* *

Se rivolgiamo il pensiero ad abbracciare il complesso di quest'opera, della quale siamo venuti tracciando sommariamente le linee principali, non possiamo trattenerci da un senso di schietta ammirazione per l'ardimento col quale fu intrapresa, per la larghezza di vedute e l'indomabile pertinacia con cui venne proseguita, superando ostacoli d'ogni genere. A ragione così si esprime un collaboratore dell'impianto elettrico, L. Buckley Stillwell: " Nessuna in-
" trapresa dei tempi moderni, implicante la
" soluzione di speciali problemi tecnici, è stata
" studiata con cura più paziente e sagace, nè
" con così sistematica razionalità di metodo,
" come questa, nella quale si tratta della crea-
" zione del maggior centro mondiale di ener-
" gia idraulica. Gli amministratori e direttori
" della Compagnia, disponendo pel loro scopo
" di larghi mezzi finanziari, si sono per cinque
" anni energicamente e perseverantemente sfor-
" zati di approfittare delle migliori risorse del-
" l'ingegneria moderna. Trovandosi dinanzi un
" problema senza precedenti nella sua gran-
" dezza e quasi senza rivali nella sua impor-
" tanza, lo attaccarono con arditezza e sagacia,
" ponderatamente studiandolo con penetrante
" acume e sano criterio, e nel risolverlo hanno
" scritto un capitolo di raro interesse, di alto
" significato, nella storia del progresso indu-
" striale ".

Non si può asserire che ogni ostacolo sia rimosso [1], se non dal lato tecnico, certamente nei riguardi economici; ma se il cammino per-

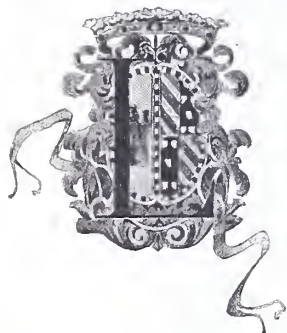
[1] Hankok, *Attorney general* dello stato di Nuova York, ha impugnato che nella concessione della Compagnia sia implicito il diritto di eseguire altra derivazione d'acqua, oltre quella contemplata nel primo impianto e domanda venga negata qualsiasi concessione supplementare, il che sarebbe di serio pregiudizio all'espansione dell'impresa e al rendimento dei capitali investiti. Non sappiamo nulla di positivo circa le domande di concessione di due canali per 125000 cavalli cadauno sulla riva canadese; oltre al *tunnel* della *Niagara Power Co.* se ne era progettato altro pure per 100000 cavalli; un totale di 450000 cavalli-vapore!

corso è di per sè un serio e legittimo incoraggiamento, la migliore garanzia per l'avvenire dell'intrapresa risiede nel valore intellettuale, nella forza di volontà del gruppo d'uomini cui ne sono affidate le sorti. L'importanza che il problema ha anche per noi ci impone di far voti con tutto il mondo civile, perchè sia completo, come è meritato, questo nuovo trionfo dell'uomo nel soggiogare le più imponenti forze brute della natura, tramutandole in fattori di prosperità.

R. R.

I SETTE ARAZZI DELLA BATTAGLIA DI PAVIA.

" Madame pour vous faire savoir comment se porte le reste de mon infortune, de toustes choses ne m'est demeuré que l'honneur et la vie qui est saulve...... „

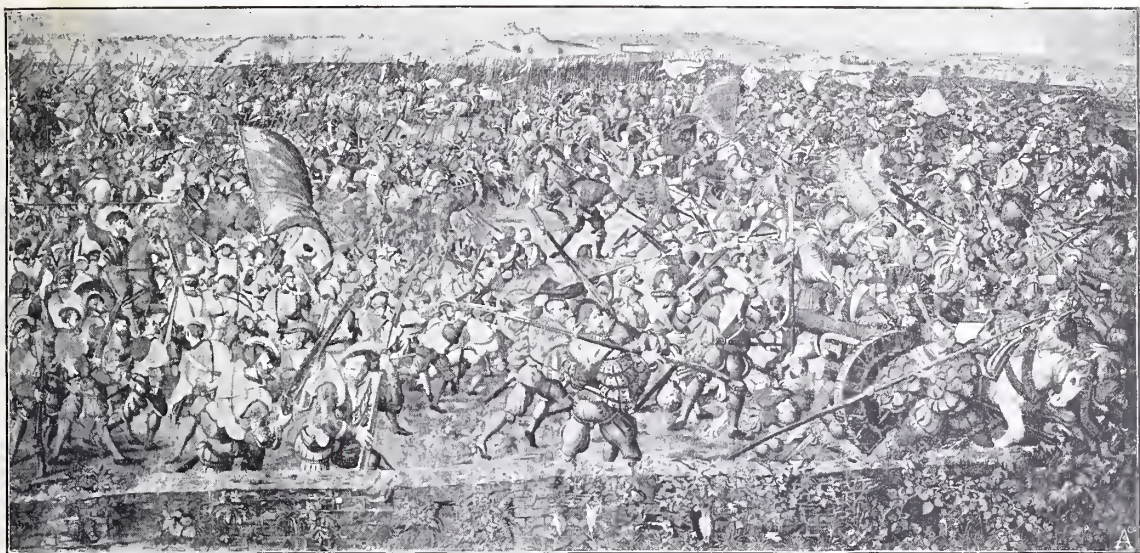
Lettera di Francesco I alla Reggente,
(dal convento di S. Paolo).

A battaglia di Pavia ha, nel Sanudo, un cronista contemporaneo e accurato: da' costui *Diarii* si raccolgono su quel famoso fatto d'arme molte e peculiari notizie delle quali han fatto tesoro, in appresso, altri scrittori di cose storiche, in virtù delle cui ricerche si può dir quasi, oramai, che null'altro è da aggiungere alla narrazione d'una delle più strepitose sconfitte che sul bel suolo d'Italia sia toccata a' francesi.

Pochi anni a dietro un avvenimento di grandissima importanza completò, per avventura, questo quadro cinquecentesco e all'occhio delli studiosi e delli artisti lo ripresentò animato dalla palpitante raffigurazione della gente di quel tempo, dal disegno colorito de' luoghi e delle cose. Venuto a morte in Napoli un d'Avalos, discendente di quel marchese di Pescara, Francesco, che il Vettori dipinge come " superbo oltremodo, invidioso, avaro, ingrato, venenoso e crudele „ ebbe lo Stato, per testamento, sette meravigliosi arazzi in ciascuno de' quali è rappresentata una delle principali circostanze della battaglia che nel 24 febbraio del 1525 fu così aspramente combattuta sulle terre pavesi, lungo il melmoso Ticino.

Il palazzo dei d'Avalos è ancor, in Napoli, nella piazza detta del Vasto dal loro titolo antico. E, anticamente, era pur in quel posto, quasi rimpetto alla casa de' d'Avalos, una villa magnifica edificata da Alfonso II d'Aragona. I vicerè l'abitarono in appresso: tra gli altri quel cardinal Pompeo Colonna, vice-cancelliere di Santa Chiesa e Luogotenente Generale nel 1529, al quale, come si narra, dallo scalco Filippetto fu somministrato il veleno in un fico de' prosperanti giardini del palazzo. Si è creduto e ancora si crede a quel fatto — mutati il luogo e le persone, esso, se non mi sbaglio, ha inspirato allo Zola una delle principali circostanze del suo libro " Rome „: qui, col medesimo frutto, è pur avvelenato un signore, e il frutto era destinato a non so più qual prelato. Nelle opere molto conosciute del Catalani e di Celestino Guicciardini [1] è ancor detto di più: vi si racconta che il Colonna fu sepolto nella chiesa di Monteoliveto assieme a quel Carlo di Lanoya che fu generale dell'esercito di Carlo V alla battaglia di Pavia: e che nello scoperchiare che si fece una volta il loro sepolcro si trovarono intatte le ossa del Lanoya e ridotte in polvere — per la forza del veleno — quelle del povero cardinale.

Ora il bel palazzo aragonese, che vide pur don Pietro di Toledo e accolse il costui figliuolo don Garzia, è diventato.... una caserma di cavalleria. Ma, di rimpetto, ancora è in piedi, tutto bianco dietro il bel giardino arcadico, il palazzo dei d'Avalos, rifatto, sulla fine del secolo passato, dall'architetto Mario Gioffredo e decorato da' più valenti pittori di quel tempo.

Nelle note all'interessante libro di Carlo Ce-

[1] CATALANI: *Palazzi di Napoli* — GUICCIARDINI: *Mercurio Campano.*

Giorgio Frundsberg capo dei lanzichenecchi, assieme al Marchese di Pescara che è a capo degli archibugieri spagnuoli e napoletani, irrompe sull'ala destra dell'esercito francese, ov'è l'artiglieria comandata da Galiot de Genouillac. Francesco di Lorena e il Duca di Suffolk sono uccisi.

lano [1] il cav. Chiarini ne scrive in questa maniera: " Nel prospetto v'ha una loggia scoverta sorretta da quattro colonne di marmo bianco che fanno ornamento all' ingresso. Contiene spaziosi appartamenti con annessovi un giardino. La suppellettile è preziosa, nella quale (sic) possiamo ammirare come oggetto molto raro ed importante il nobile regalo fatto da Carlo V a Ferdinando Francesco d'Avalos nel dargli un attestato della sua soddisfazione per aver combattuto egli valorosamente sotto Pavia nel 1525, e fatto prigioniero di guerra Francesco I re di Francia. Consiste esso in sette superbi arazzi, ne' quali fu ricamata con gran maestria tutta l'accennata battaglia con figure al naturale che sono altrettanti ritratti e con iscrizioni. L'Imperatore vi chiamò i più celebri artisti di quel tempo, cioè Tiziano che disegnò le figure, il Tintoretto che diresse gli ornati e le donne fiamminghe che eseguirono il lavoro. Si ammirano pure in questo palazzo undici primi Cesari dipinti da Tiziano ed il duodecimo dal Giordano. Vi sono eziandio altri buoni quadri ed una raccolta di pitture di scuola napoletana. „

Questo scriveva il Chiarini, con la sua prosa pedestre, avanti il 1860: ho davanti l'edizione, annotata da lui, del Celano e vi leggo appiedi la data del 1856. Il testamento con cui gli arazzi famosi erano destinati ad accrescere le collezioni d'arte dello Stato fu fatto dopo quelli anni e i magnifici documenti, mentre gli eredi d'Avalos opponevano alla deliberazione testamentaria le loro ragioni, furono trasportati al nostro Museo Nazionale ove, ultimamente, quando per pochi giorni si fermarono a Napoli i Reali d'Italia, S. M. la Regina che li vide ne rimase colpita dalla meraviglia e dall'ammirazione più grandi.

***

Le novelle della guerra tra il Cristianissimo e Carlo V arrivavano facilmente e di continuo a Napoli. Qui " alli 16 Luglio 1522, de mercoledì circa le 22 hore „ era entrato " l'Illustrissimo signor Vicerè de lo Regno de Napole signor don Carlo de la Noda de natione Piccario, lo quale entrò per Vicerè, luogotenente et capitanio generale de la Cesarea Maestà dell'Imperatore Re de questo Reame, allo quale le insero incontro ad recepirlo tutti li signori de titulo, et li baroni che al presente si ritrovaro in Napoli et tutti li signori dello Consiglio Riale le andaro incontro sino a Capua, e tutti

[1] Carlo Celano: *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli*, con note del cav. G. B. Chiarini - Vol. V, p. 568.

gli eletti de Napoli et jentil'huomini et popolani, et lo recepero multo honoratamente et le fecero tutti quelli honori come fosse la persona del Imperatore per essere homo mandato da Sua Cesarea Maestà. „ [1] Era costui quel Carlo de Lanoya che poi fu capitan generale della Lega e combattette a Pavia: il diarista che scrive di lui soggiunge, nel suo prezioso giornale, poco appresso: " Alli 15 di ottobre 1522 alle 7 hore di notte arrivò in Napoli l'Illustrissimo signor Francesco Ferrando d'Avalos marchese di Piscara, lo quale venne da Lombardia

Attacco del centro dell'esercito francese da parte degli archibugieri del Marchese del Vasto, ai quali s'unisce la cavalleria comandata dal Conestabile di Borbone. — Morte del Marchese di Civita Santangelo (napoletano) ucciso per mano dello stesso Francesco I.

et da Milano, non se seppe la causa, stette in Napoli 3 jorni et poi se ne tornai in dereto. „

Fino alla partenza del Lanoya da Napoli — qui egli lasciava la moglie e due figliuole ch'eran venute di Fiandra — il diarista non manca di notare gli avvenimenti napoletani a' quali il Vicerè prese parte. E tra le righe è sempre una certa evidente preoccupazione del domani: questa povera Napoli che or cadeva in mano di quello or di quell'altro e mutava di padrone a ogni tratto correndo i pericoli tutti quanti della varietà de' dominatori aveva ragion di temere pur delle cose lontane. Che accadrebbe qui se la fortuna non sorridesse alla Cesarea Maestà? Fra tanto ecco nuovi avvenimenti e nuove paure: " Nel mese di ottubro 1523 venne un mandato da Spagna da parte della Cesarea Maestà all'Illustrissimo signor don Carlo de la Noia Vicerè de lo Reame de Napole che vista la presente si dovesse mettere in ordine et enzire in campo a lo succurso de Milano et lo fece Capitano Generale della Lega et suo Luocotenente et subito detto signore se messe in ordine, et ancora fece mettere in ordine 400 huomini d'arme spagnuoli quali stavano in Napoli, et ancora fece mettere in ordine 100 huomini d'arme gentil' huomini taliani e spagnuoli li quali erano continui di detto Vicerè, et le inviò circa 500 huomini cavalli leggeri et circa 4000 fanti infra italiani e spagnuoli: li capitani delli detti fanti foro lo signore don Luise Gaetano, figliuolo del Duca di Traetta, napoletano, et lo signor Pietro Antonio Carrafa figlio del Conte di Policastro, et lo capitanio Moriglione catalano; et anco inviò 10 piezze d'artigliaria infra Colobrine, et sagre et consande. In questo jorno sopradetto venne mandato allo Illustrissimo signor Francisco Ferrante de Avalos marchese di Pescara da parte della Cesarea Maestà che vista la presente debbia andare in lo soccurso de Milano come a capitanio generale dell'infanteria una con lo signor

[1] Giuliano Passero, cittadino napoletano - *Storia in forma di giornali ecc.* - Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1785, p. 296.

Vicerè lo quale stava mal disposto de sanità: per il che subito se mise in ordine. „ [1] Partì il Lanoya da Napoli a' 20 ottobre 1523: al 1° di agosto del 1524 gli morì in Castelnuovo una delle figliuole, Margherita, che avea 12 anni. La guerra continuava: erano partiti per essa moltissimi signori napoletani e v'erano, pur de' nostri nell'esercito di Carlo V, oltre duemila, con, tra gli altri capitani partenopei, tal Sebastiano Squarcia che fu de' primi a morir combattendo.

Veduta del Ticino. La cavalleria spagnuola e quella napoletana inseguono il Duca d'Alençon che passa il Ticino a cavallo sopra un ponte di barche.

Avvenuta la battaglia, il napoletano *scrivano di razione* Agazio Bottino ne dava ragguaglio a' baroni napoletani nella maniera seguente: [2]

Copia della lettera della particolarità della rotta et presa del Re di Franza mandata a Napoli per lo scrivano de ratione dell'Esercito della Cesarea Maestà.

" Magnifici signori non sono ancora otto giorni dapoi ch'io scrissi ad Vostre Signorie in che termine se trovava nostro esercito, et dove, credo, desideran sapere con verità in quello se ritrova al presente, et ancora che per altra via l'habbiate inteso, me ha parso conveniente, che ancora lo intendiate da mia parte. Come Venardi alli 24 di Febraro 1525 festa de san Mattia due hore avanti dì l'Illustrissimo signor Marchese di Pescara fe rompere lo muro che circonda et defende il Parco de Pavia, una rottura due ballostrate lontana dall'altra, con intento di alloggiare questo esercito dentro da detto muro due miglia dove alloggiava bono esercito franzese; il Re di Franza antivendo et imaginando la sua vittoria certa se retirò a una Ecclesia in le mura de Pavia nominata San Lazzaro, et se ridusse con tutto suo campo che alloggiava dentro et fora di detto parco all'opposito lontano da detta villa un miglio con le genti d'arme et fantarie in battaglione, et lasciò ordinata tutta sua artigliaria la quale era da passo in passo de le doi rotture fino alla detta villa et ancora era notte quando l'Illustrissimo signor Marchese entrai per la rottura de man destra con le infanterie vestite con camisce sopra et l'Illustrissimo signor Vicerè con le gente d'arme con le camisce su l'arme da man sinistra in un tempo: a pena fo il nostro esercito dentro che comenzò l'artegliaria franzese di modo che tutto lo esercito danneggiò. Volentieri questi nostri signori haveriano voluti

[1] Passero cit. - Pag. 307 e segg.
[2] Idem, pag. 321 e segg.

Antonio di Leyva ricaccia verso il Ticino gli svizzeri della retroguardia dell'esercito francese. Gran parte di essi annega nel fiume. In fondo è Pavia, dove il Leyva era assediato.

essere in li lassati alloggiamenti: dicono alcuni che lo signor Vicerè havesse inviato a lo signor Marchese a farle intendere che sua signoria se havesse retirato per l'alto, antevedendo che solo l'artegliaria bastava a rovinar l'esercito nostro: et questo fo l'intento del Re di Franza che poichè l'artigliaria avesse ben iocata, dare dinto de frisco et minare il resto: et che il signor Marchese di Pescara l'avesse risposto che non era tiempo perchè la ruina del nostro esercito saria stata evidente: et così le fantarie per suo camino con le genti d'arme alle spalle, ridusse in poco tempo vicino a Mirabella non lontano dalli battaglioni dell'inimico. Pensava già il Re che l'artigliaria la quale per spatio d'un hora aveva operato havesse rotto mezzo esercito ma Dio che evitò tanto male e tanta nostra roina fe' che tutta passava per alto et fereva le lanze, che quando altramente fosse stato non era bisogno che con altro sforzo il Re havesse havuto vittoria: tirò più di 300 colpi et non era possibile a 33 piezze grosse da artigliaria, che il fumo havea nascosto il cielo et havea fatto una nebbia che l'uno non vedea l'altro, donde in un tempo lo battaglione de sguizzeri venne sopra de una fanteria de taliani de retroguardia et de 2000 italiani pochi restaro vivi, ma li soccorse l'Illustrissimo marchese di Pescara a piede et a cavallo con sua picca, con li spagnuoli di battaglia et fecero voltare le spalle a detti sguizzari et fuggia l'anteguardia guidata dall'Almirante et intorno in la nostra guidata da Monsignor di Borbone et dal marchese di Civita Sant'Angelo, lo quale rimesse il Re con la battaglia et con la nobiltà di Franza, tutta, revoluti et meschiati scaramuzzarono circa un'hora, et era già due hore de dì passato et già il sole se vedeva per tutto quando dalli nostri si gridò vittoria vittoria: poi che le cose furono un poco quiete si trovò il Re presone, ferito nel volto et nella mano; dicono che smontò che era a cavallo: et a piede, morto lo suo cavallo lo liando copertato de raso bianco, et imbroccato d'oro, fece quello che fo possibbele ad homo: l'Almirante, quello che assediò Milano, fo morto: il signor marchese di Pescara ferito in una gamba da una punta de alibarda et nel labro di sopra ornamento di Sua persona, et tinto nello stomaco de una pallotta de scoppetta, la quale passò il corsaletto et si fermò fra la camiscia et la carne, da che ne sarà presto libero: il marchese di Civita Sant'Angelo morto in la scaramuzza, et multi altri benche pochi de nostri a tanta battaglia, li quali non nomino perchè ei assai haver detto de un Re et de un marchese. Il Re alloggiò presone in lo medesimo alloggiamento dove il dì avanti era

Francesco I è fatto prigioniero. La Motte, il Conte di Salm e Mon Martin lo aiutano a discendere da cavallo. A sinistra è il Vicerè che scende da cavallo per farsi consegnare da Francesco I la spada.

alloggiato libero, havendo impetrata gratia dal signor Vicerè di non entrare in Pavia. L'errore della guerra si dà a li sguizzari che voltaro spalle, et l'honore della gente nostra d'arme, se ben la fantaria spagnola fe' il debito al possibile con loro archibugi et scoppette: et per tale causa li sguizzari non volsero della quaglia (?): et perchè la militia non deve essere orba, come lo nostro campo hebbe ardire di andare ad assaltare l'inimico nel suo forte con tutto suo avantaggio non so perchè causa. Quello che resta a dire lo lasso considerare a V. S. più torno a dire come la vittoria è nostra non senza grandissimo guadagno delle gente a piedi et a cavallo del nostro esercito et lo Roi presone, chi non lo vole vedere non lo vede: questo se tribuisce più a la volontà de Dio che vole la quiete de nostra patria che alle nostre mane, perchè havea promesso la ruina del nostro paese et contra il nome de Christianissimo non ha perdonato ancora alle cose sacre, che chi un tempo vide questo Monasterio della Certosa de Pavia tanto florido e bello et lo vede adesso tanto ruinato, non è sì duro core che con le lagrime certamente non dica: *Domus orationis facta est spelunca ladronis:* non parlo del resto nè ancora della povertà et altra miseria di questo paese che la maggior parte a pena si ponno vedere satii de radici et erbe: a 4 miglia a torno non ci ei arbore nè vita in pede, nè casa che non sia abbrusciata. Domenica 26 del presente portorno il Re di Franza presone con lo resto delli presuni in Pizzichitone terra del Ducato de Milano non lontano da Cremona, quasi inespugnabile: mando alle Signorie la lista delli presi et morti personaggi de titulo quali nella mia notizia sono, che credo sono la quinta parte: de altra gente morta la campagna sta piena che per 5 miglia non se ne move passo che non se trovano huomini morti, oltra quelli che sono nel luogo ove fo la battaglia: lasso di dire quelli che si affocorono nel Tesino et nel gran vallone, che fuggendo la morte incerta non si avveddero della certa: molte altre particolarità porria dire de quello che se dice et parla ma sarria andare per le cose non necessarie.

In lo dì seguente Milano si hanno mandato ad un hora de notte l'Ambasciatori et le chiavi allo signore Vicerè: questo have impaurito tutto il paese e tutta italia, et si può dire, non parlando delle cose de supra ma quanto alla Cesaria Maestà *Omnia subjecisti sub pedibus ejus*: non lasso de dire come Monsignor de Borbone, lo quale ha parte non poca della vittoria, incontrandosi con il Re dopo preso, smontai et le basai la mano me presente et le mostrò la obe-

dienza che in Franza le dovea mostrare in libertà sua. Se questa volta le guerre d'italia non hanno fine et non ritornano a quella antica pace, della quale soleano parlare l'antichi et vechiarelli che durai 40 anni, mai sarà più. Ma dubito che N. Signor Dio non vorrà, che il nostro bene tanto poco dure. In Pavia 27 di Febraro 1525.

Delle Signorie vostre obediente frate et cainato

AGATIO BOLTINO.

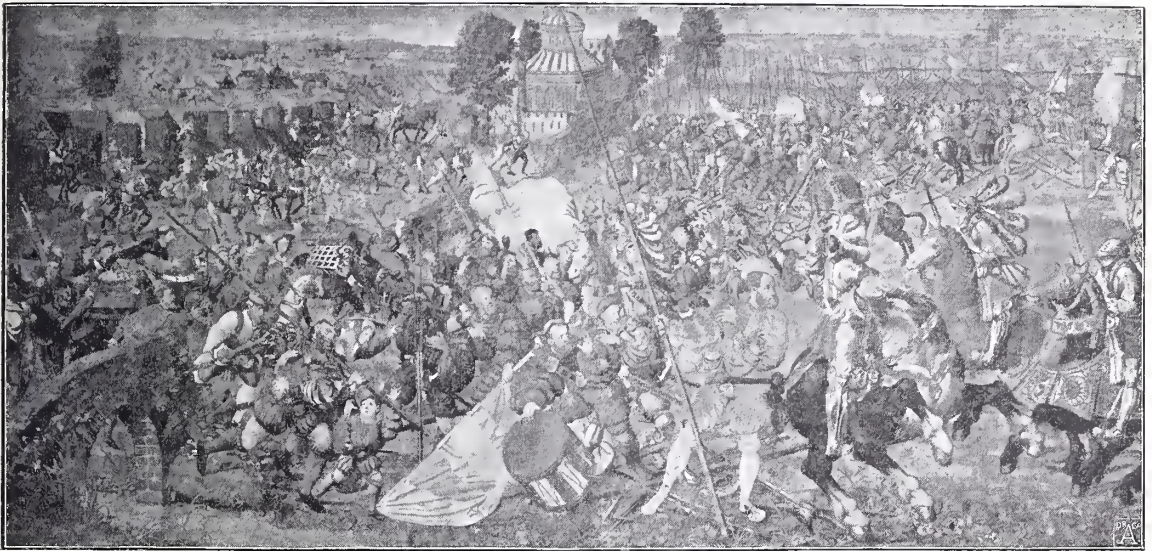
Il Marchese del Vasto invade e scompiglia, nelle vicinanze di Mirabello, il campo trincerato di Francesco I.

" Lista delli presi et morti: Morti: Monsignor l'Almiraglio; Monsignor della Lizza; Monsignor de la Tramoglia; Lo gran Scudiero de Casa Sanseverino; Monsignor de Guisi; Lo Duca de Sifonte; Francesco frate de lo Cardinal de Lorena; et Monsignor Chiampagna — Presuni: Lo Roi de Franza; lo Re de Navarra; lo Bastardo de Savoia; lo signor Galiazzo Visconti; Monsignor de lo Scufo; Federigo de Bosena; l'Armirall' de San Palo; lo fratello del Marchese de Saluzzo; Monsignor de Brion; Monsignor de la Valle; Monsignor de Landelli; Monsignor de Savaglion; lo Tesoriero del Roi; lo Principe de Talamonte; Monsignor de Storange; lo Tesoriero dell'Artegliarie; 36 piezze de artegliaria grossa senza l'altre piccole. „

Gran parte di questi cavalieri ottiene, dagli arazzi d'Avalos, ritratti al naturale. I nomi de' combattenti si leggono ora sul collo del cavallo, ora sui finimenti, ora sulla spada che minaccia, or sulla fascia colorita che svolazza ad armacollo d'un di que' capitani. Chi voglia attentamente esaminare la riproduzione n. 1, troverà in un gruppo di scoppettieri, sulla sinistra, il marchese di Pescara, e, a destra, Francesco di Lorena in atto di cascar giù dal suo cavallo, e in mezzo alle artiglierie il capitano de' lanzichenecchi Giorgio di Frundsberg. Una scritta *Monesar* è — nell'arazzo n. 2 — sulla spada d'un de' cavalieri che si raggruppano nel mezzo del quadro; nel n. 3 il *duca d'Alençon* è indicato dal nome *De Alenso*, scritto sulla gualdrappa del cavallo fuggente sul ponte; il *Monfort* ha il suo nome, nel mezzo dell'arazzo n. 4, sui finimenti del suo cavallo; il *La Motte*, il *conte de Salm* e *Mon Martin* (che sorreggono Francesco I nell' arazzo n. 5) sono additati da tante scritte che si leggono sulle loro armature. E, a parte l'interesse artistico, gli arazzi d'Avalos hanno, dunque, una non meno importante particolarità per la storia: essi raccolgono, do-

cumenti preziosi per la ricerca, ritratti di que' personaggi guerreschi che illustrarono e vivificarono con le gesta loro famose i principii del secolo decimosesto.

Alle mosse ardite e magnifiche del Rinascimento italiano s' accompagnavano fuori d'Italia le ansietà subitanee degli emuli principi stranieri; gli artisti italiani che Leon X proteggeva e onorava in patria, non meno, fuori della patria, ottenevano protezioni ed onori in altre corti. E que'medesimi due re pe' quali s'era combat-

Così il marchese di Pescara conobbe Tiziano anch'egli, così, nel 1533, lo pregò di ritrarlo con la moglie e con un figliuoletto in una tela allegorica, una, certamente, delle meglio riuscite al Vecellio. Un altro quadro, rappresentante l'allocuzione del d'Avalos a' suoi soldati, compì il Tiziano pel magnifico signore napoletano intorno al 1541: forse nel tempo interceduto fra quelli e questi anni fu data commessione al grande pittore de' cartoni per gli arazzi della battaglia di Pavia. L'ebbe dall'imperatore, grato

Giovanni Diesbach eccita inutilmente i suoi svizzeri che si rifiutano a lui e al Marchese di Fleuranges. Essi non vogliono avanzare e si sbandano, mentre il Marchese del Vasto penetra nelle trincee.

tuto a Pavia quasi si disputavano, e con uguale ardore, l'opera e l'amicizia del nostro Tiziano.

Dopo la battaglia di Pavia, cinque anni appresso, pare che Tiziano sia stato presentato a Carlo V: era, certo, in rapporti con lui nel 1532. Il bel gusto della pittura, germinato in Carlo V dalla sua educazione fiamminga, l'imperatore conservava ed alimentava pur tra le cure più gravi che l'occupavano: i suoi familiari, i suoi cavalieri, la gente di casa sua sentivano il dover cortigiano d'imitarlo e spendevano in tele allegoriche e in ritratti: l'Aretino, *compare* del Tiziano, com'egli scrive nelle sue lettere copiose, incitava e sollecitava protezioni somiglianti pel suo illustre e, in quel torno, quasi povero amico.

al d'Avalos di quanto avea fatto, o l'ebbe da costui che nominato, nel 1539, governatore di Milano, si faceva ricca e ornata la casa? Il Lafenestre, la cui monografia sul *Tiziano* è fra le opere più reputate che discorrono del glorioso veneziano, non parla addirittura di questi suoi cartoni, nè, per quanto abbia frugato qua e là per *Vite* e *Studii* sul Vecellio, m'è riescito di ritrovar qualche indizio sull'argomento. Certo è che il Celano — alle cui parole si può stare in gran parte — al Vecellio e al Tintoretto gli attribuisce, ed è pur certo che fin qua, in casa d'Avalos, quelli arazzi furon sempre tenuti per tizianeschi.

V'è, chi li consideri con amorosa attenzione, quella stessa vivezza di colore, quella rara vi-

goria di tocco, quell'acuta e personale osservazione che distingue — espresse con uguale impeto disperato di combattenti, con movimento, direi, così convulso — somiglianti rappresentazioni di battaglie, uscite dal pennello di così personale e grande artista: ricordo, a esempio, quella *Battaglia di Cadore*, miseramente bruciata, con altre tele del Tiziano, nel 1577: la stessa grandiosità di paesaggio, la stessa distribuzione di gruppi e quel medesimo fremito di combattenti disperati e feroci. ...

*
* *

Ciascuno delli arazzi misura 3 metri e 80 d'altezza, 8 di larghezza: sono perfettamente conservati in tutta la vivezza del loro colore e la freschezza delle tinte. Ha ognuno d'essi una larga fascia ricorrente tutt'intorno, una *bordure* che, sull'usanza di quelle composte fino alla fine del XV secolo, per le *tapisseries d'haute lisse*, è ornata di fiori e di frutta su d' un fondo di fogliame assai verde: a un de' cavalli del più bello degli arazzi medesimi una parte è stata ritoccata, ma il ritocco è di mano sapiente.

Devo alla cortese amicizia del Comm. De Petra, direttore del nostro Museo e degli Scavi d' antichità a Napoli, l' aver potuto conoscere que' magnifici documenti d' arte e d'industria. In una sala superiore del Museo i sette meravigliosi arazzi (de' quali il Beltrami s'è occupato inuna sua ultima aristocratica publicazione) sono attaccati alle pareti lumeggiate ed alte e compongono, nel vasto luogo silenzioso e appartato, una di quelle grandi e vive pagine dell storia dell'arte nostra più gloriosa e più eletta.

So che il De Petra, indotto dalla rara magnificenza di quelle opere, è dietro a uno studio accurato di esse, a una ricerca paziente della loro origine, a un'estimazione esatta del loro valore. E di saperlo sono assai soddisfatto, poi che la vigile attività del chiaro uomo verrà a offrirci, così, novella testimonianza del suo interessamento alle cose dell'arte e novella pruova del suo meditato sapere.

S. di Giacomo.

L'Osservatorio Yerkes.

IL PIÙ GRANDE TELESCOPIO DEL MONDO.

UANDO, nel 1888, superate le più grandi difficoltà di costruzione e dopo un lungo periodo di aggiornamenti, venne finalmente eretto sull'alto picco del Monte Hamilton nella costa di California il telescopio Lick, fu opinione generale che, con esso, si fosse compiuta l'opera più colossale nel genere del secolo XIX. Quel telescopio, il cui costo avrebbe bastato per rovinare un milionario, con le sue lenti circolari di 36 pollici di diametro e il suo tubo lungo 60 piedi, sembrava essere tale da non patire concorrenze.

In fatti, il refrattore dell'osservatorio di Greenwich, eretto circa quattro anni sono, non è più grande di 28 pollici. Per conseguenza, il telescopio Lick, dal 1888 a questa parte, ha superato, di gran lunga, ogni altro e doveva però sembrare còmpito oltremodo arduo quello di contrastargli il primato.

Nondimeno, un altro milionario vi è riuscito.

Ora istesso, ossia all'inizio dell'autunno, l'osservatorio Yerkes sarà ufficialmente inaugurato nel Wisconsin, in riva al lago di Ginevra, e comprenderà un telescopio refrattore con lenti di 40 pollici di diametro, quattro, cioè, in più del telescopio Lick, aventi una lunghezza focale di 61 piedi.

Il colossale lavoro, cominciato nel 1892, vide il suo compimento in un tempo relativamente assai breve, mentre, per la costruzione e l'impianto dell' osservatorio Lick occorsero tredici anni, notandosi, per altro, che molta parte del ritardo fu dovuta alla difficoltà di trovare grossi blocchi di cristallo.

Al centro dell' obbiettivo di Yerkes, come si chiama la combinazione di lenti di vetro comune e di lenti di cristallo inglese, fu necessario eseguire una perforazione dai tre pollici ai tre polici e mezzo nel solido cristallo: il che basta a far comprendere come la luce di una debole stella andrebbe perduta passando attraverso un simile mezzo, quando il cristallo non fosse della più perfetta purezza.

Il signor Yerkes, ch'è uno dei grandi proprietari dei trams di Chicago, destinò un milione di dollari del suo patrimonio alla costruzione del telescopio e del relativo osservatorio, dando, inoltre, piena facoltà di emettere, al suo ordine, tutte le tratte occorrenti allo scopo, ed è facile comprendere come di simili tratte non siasi fatta economia. Egli ebbe poi la fortuna di trovare belli e pronti i cristalli occorrenti.

Allorchè si trattava di erigere un grande osservatorio sul picco Wilson, il signor M. Mantois di Parigi aveva fuso per conto della Università

di Southern California lenti ottiche di 40 pollici di diametro della migliore qualità e di perfetta purezza. Egli se le accaparrò ancora gregge con uno *chèque* di 40,000 dollari. Imballate e caricate con la massima cura, esse vennero spedite a Cambridgeport nel Massachussets, dove il signor Alvin Clark, ultimo superstite della rinomata ditta Alvin Clark e Sons, ottici, e costruttori degli obbiettivi del telescopio Lick, impiegò quattro anni per ridurle alla forma voluta.

Cotal lavoro richiede una esattezza matematica e tale finezza da sembrare persino impossibile. Ogni raggio di luce cadente sul grande disco circolare di 40 pollici deve essere inclinato al fuoco di 61 piedi di distanza e, per ottenere un risultamento perfetto, incontrarsi in un punto non più grande di quello posto sopra la lettera "i" in questo tipo.

M.r Carlo T. Yerkes, fondatore dell'Osservatorio Yerkes.

Com'è facile immaginare, il procedimento è laborioso e lungo. Dapprima, il vetro viene levigato con sabbia ed acqua per togliere dalla sua superficie ogni proiezione ruvida ed aspra. Poscia lo si lavora allo smeriglio, usando dapprincipio il più grosso e poi scendendo gradatamente al più fino e sino a dargli gli ultimi tocchi col rossetto. Ma siccome può bastare il più lieve stropicciamento di un dito sul vetro a deviare il raggio luminoso dal suo vero tramite nel suo lungo percorso sotto il fuoco, così da alterare la immagine, rimangono poi sempre delle piccole correzioni da fare, le quali tengono occupato l'ottico per mesi e mesi; tanto più che la finitezza della curvatura conviene ottenerla non su una soltanto, ma su quattro superficie.

Completate che siano le lenti, il superare tutte l'altre difficoltà inerenti alla costruzione di un grande telescopio, spetta agli ingegneri, ma nemmanco codeste altre difficoltà sono leggere.

Come è dimostrato dal nostro disegno, il telescopio Yerkes, con tutti i suoi accessori, ha una lunghezza di 74 piedi, ma il disegno stesso non può porgerne che una idea molto incompleta. A darcene una un po' più esatta, prendiamo cosa già nota allo universale. L'ago di Cleopatra, ad esempio, il grande obelisco di granito, che si innalza sul Thames Embarkment, non misura che 68 piedi di altezza.

A tale lunghezza, si aggiungano altri quattro piedi, lo si metta in bilico ad altezza sufficente per scostarlo dal suolo; lo si assicuri a sostegni fortemente costrutti, ma, al tempo stesso, dilicati così ch'esso si possa muovere manualmente e in qualsiasi direzione, e si avrà una idea del telescopio di Yerkes.

Il suo tubo, tutto d'acciaio lavorato, varia d

spessore, perchè la forza n'è stata calcolata con tanta precisione che si giunse a ridurne, quanto più fu possibile, il peso. Al centro, esso tubo, che ha circa 4 piedi e 2 pollici di diametro, misura circa 1/4 di pollice di spessore e va

Il grande telescopio Yerkes.

gradatamente diminuendo alle estremità sino a 1/8 di pollice. Il suo peso complessivo è di sei tonnellate.

L'illustrazione che ne presentiamo ai lettori e che dobbiamo alla squisita gentilezza del professore Hale, direttore dell' osservatorio Yerkes, porge una idea bastevolmente esatta del telescopio situato sul suo sostegno e del meccanismo che serve a tenerne in bilico e muoverne il tubo.

Ad una estremità di questo, avvi una cella d'acciaio, nella quale sono infissi i vetri, che formano le lenti. Il cristallo da finestre di pollici 2 1/2 di spessore al centro e 3/4 di pollice in giro, è doppiamente convesso e pesa 200 libbre. Il cristallo duro inglese, che ha 2 pollici di spessore in giro, e 14 al centro, pesa 300 libbre. Fra i cristalli corre uno spazio di pollici 8 1/8.

La cella anzidetta, comprese le lenti, pesa mezza tonnellata.

Non importa a quale angolo si collochi il tubo: l'essenziale è ch'esso rimanga sempre perfettamente rigido. La minima inclinazione spo-

sterebbe l'immagine dal campo del cristallo oculare d'ingrandimento.

Viste attraverso il grande occhio del telescopio, le stelle, anche più deboli, spiccano con sorprendente splendore e chiarezza. Le divisioni degli anelli di Saturno sono pure perfettamente visibili, e i satelliti, sempre difficili ad afferrarsi in un piccolo telescopio, appaiono sul firmamento come altrettante piccole lune.

Per meglio maneggiare il telescopio, gli si è applicata anche la elettricità, sicchè, con la lieve pressione di un bottone, il colosso si muove in qualsiasi direzione. Un possente orologio, a frazioni di secondi, mette il telescopio in grado di seguire automaticamente le stelle nel loro apparente corso nel cielo.

Il lettore potrà giustamente affacciare una difficoltà. In quale guisa osservare una stella, o un pianeta, che si trovasse in basso sull'orizzonte, e come applicar l'occhio all'orifizio del telescopio il quale potrebbe trovarsi a ben 30 piedi sulla testa dell'osservatore? Ma anche a ciò si è provveduto, mediante una parte del pavimento dell'osservatorio, eseguito su progetto suggerito dal signor Howard Grubb e che, mediante catena di 23 piedi e la forza elettrica, si eleva ed abbassa a piacimento.

Una fotografia della luna.

Nel telescopio Yerkes e rispettivo sostegno, sono state impiegate cinque tonnellate di metallo. Situato sopra una torre in muratura, esso forma una immensa cupola mobile di acciaio di 90 piedi di diametro e del peso di 150 tonnellate.

La cupola e il telescopio, nel loro genere, sono i più grandi che esistano al mondo.

Ed ora parliamo dei risultamenti scientifici del telescopio stesso. Le sue lenti d'ingrandimento daranno forze, che raggiungeranno la intensità da 200 a 400. Con la forza più intensa, la luna sarà ravvicinata alla distanza di 60 miglia dalla terra, vale dire che, con tale telescopio, la si vedrà come se la si contemplasse a occhio nudo ed essa non fosse distante da noi che 60 miglia, e nelle condizioni più favorevoli e con la massima chiarezza. Ma, ad ogni aumento della forza d'ingrandimento, si ha una restrizione nel campo visuale, di maniera che, a malgrado le grandi dimensioni del telescopio, con 4000 ingrandimenti, difficilmente si potrà osservare, per intero, uno degl'immensi crateri lunari. Per altro, se, ad esempio, Trafalgar Square di Londra si trovasse in uno d'essi, lo si potrebbe subito distinguere, e la sua illuminazione notturna farebbe sì che la capitale britannica apparirebbe come un corpo prominente sulla luna.

In pratica, avviene di raro che si possano usare cotali forze più intense, anche per lo stato di turbamento dell'atmosfera; poichè il turbamento stesso non solo ingrandisce l'obbietto, ma ogni movimento dell'atmosfera, salvo il caso di notti eccezionalmente tranquille, rende la immagine macchiata e gradatamente la oblitera, con grande scoraggiamento dello astronomo disgraziato. Basti il dire che il riscintillio d'una stella altro non è che un effetto atmosferico.

Dove un grande telescopio è apprezzabile, non è tanto nella intensissima sua potenza di ingrandimento, quanto nella sua vasta percezione della luce. Visualmente, l'operazione di un telescopio è simile a quella dell'occhio umano. Tutta la luce che entra nella pupilla dell'occhio — piccolo cerchio generalmente di circa $^1/_8$ di pollice e, in ogni caso, mai più grande di $^3/_8$ — è portata al fuoco sulla retina. Il telescopio Yerkes è un grande occhio, il quale accoglie la luce non in un piccolo cerchio di $^1/_8$ di pollice, ma in uno grandissimo di 40 pollici. La luce raccolta in così grande area viene concentrata entro un piccolo spazio, d'onde passa nell'occhio in guisa che gli oggetti deboli diventano visibili anche con lievi forze.

Ora il grande telescopio Yerkes sarà usato per la sistematica investigazione del sole, nella quale la sua straordinaria potenza può essere di uno speciale valore. Due notti di ogni settimana saranno consacrate agli studi spettroscopici delle stelle e delle nebulose, con l'intento particolare di scuoprire altre stelle e i movimenti del sistema sidereo; le altre notti lo saranno alla osservazione dei pianeti, delle comete, ecc. e alla misurazione delle stelle doppie.

Le operazioni del grande telescopio saranno ausiliate da quelle di due più piccoli, l'uno di 16 pollici e l'altro di 12 di apertura, le cui cupole sono poste alla estremità orientale del lungo braccio dell'edificio dell'osservatorio.

L'osservatorio completo è munifico dono fatto dal signor Yerkes all'Università di Chicago.

Volendo riuscire in ogni cosa alla perfezione, il signor Yerkes si è assicurato il concorso dei più distinti astronomi del continente americano. Il signor Hale, noto pe' suoi studi sul sole, dirigerà le osservazioni, che si faranno col grande telescopio; il prof. Barnard, scuopritore del quinto satellite di Giove, e il signor Burnham, la cui vista acuta ha portato a nostra conoscenza tanti nuovi sistemi di stelle doppie e triple, saranno i suoi assistenti. Essi seguiranno, in particolar modo, le linee della *Nuova Astronomia*, la quale ci ha dato le scoperte meravigliose dello spettroscopio e della camera oscura, che resero memorabile quest'ultimo trentennio.

Walter George Bell.

ALFREDO ARNETH.

CON Alfredo Arneth l'Austria ha perduto il più eminente e fecondo suo storico; l'Archivio di Corte a Vienna (il così detto *Haus-Hof und Staats-Archiv*), un direttore-modello, che rompendo le inveterate tradizioni d'una gelosa e sospettosa burocrazia l'aveva per primo aperto liberalmente agli studiosi.

Nelle sue memorie (*Aus meinem Leben*, Stuttgart, 1893) l'Arneth stesso ha raccontato con *humour* le lotte che dovè sostenere, per far trionfare il suo concetto moderno de' " diritti della storia ,,. Modesto impiegato dell'archivio, egli aveva esordito col mettere in luce certe lettere confidenziali di Carlo VI: e quella pubblicazione aveva semplicemente fatto rabbrividire il suo capo d'ufficio barone Werner. Chiamato a sè il colpevole, il Werner l'aveva apostrofato gridando: " sciagurato, che avete fatto? come osaste stampare la corrispondenza d'un membro della casa imperiale? ,, Le giustificazioni dell'Arneth non valsero a rabbonire il cerbero, che chiuse la sua ramanzina con le testuali parole: " sappiatelo bene, se qualche dama di corte si scandalizzasse del vostro libro, io me ne lavo le mani, e vi abbandono alla vostra sorte. ,,

Che cosa avrebbe mai detto il povero Werner, se gli fosse stato consentito di veder l'Arneth, divenuto suo successore, spalancare a due battenti le porte del *sancta-sanctorum* non solo al Sybel e ad altri dotti tedeschi (mentre persino al Ranke erano state nel 1864 chiuse bruscamente sul naso) ma anche ad eruditi Italiani, che venivano a cercarvi documenti per la storia del risorgimento nazionale?

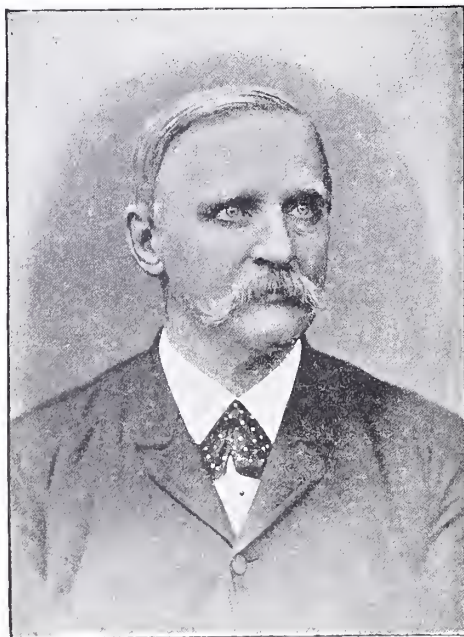
Eppure è così: e sincera gratitudine merita la memoria dell'Arneth, che ha sempre aderito senza esitanza ad ogni richiesta che gli giungesse dal nostro paese; e per citare un solo classico esempio, rintracciò egli stesso, per comunicarla al conte Nigra e al D'Ancona, quella lettera memoranda del principe Metternich, che narrando il suo colloquio con Federico Confalonieri avviato allo Spielberg fa emergere in tutta la sua grandezza morale la figura del prigioniero italiano.

Alfredo Arneth.

Nella *Rivista storica del risorgimento* sono parecchie volte comparsi documenti di capitale interesse, attinti dall'archivio viennese: ed io ho potuto con mia sorpresa trascrivere persino le lettere scambiate da Pio IX con l'Imperatore d'Austria, tra gli entusiasmi quarantotteschi per l'indipendenza!

L'Arneth era tanto più largo d'appoggio agli studiosi, quanto più indefesso e fortunato ricercatore era egli medesimo. Quasi non meno del Cantù, si può dire che lasci un'intera biblioteca storica, uscita dalla sua penna: ma l'opera sua può affrontare più tranquillamente il giudizio della posterità, perchè poggia interamente su base di documenti e di indagini coscienziose; non vi domina affatto l'elemento soggettivo — l'acredine del polemista, la passione tendenziosa non pigliano mai la mano al narratore obbiettivo.

L'Arneth non era certo uno scrittore geniale nè possedeva potenza di sintesi o profondità di vedute; i suoi libri, non privi di corretta eleganza, ma un po' scialbi e pedestri, foggiati quasi direi sul tipo di rapporti burocratici, sono spesso di faticosa lettura. Eppure che solidi monumenti non sono mai le sue monografie sul Principe Eugenio di Savoia (*Prinz Eugen von Savoyen*, Vienna 1858, 3 vol.), su Maria Teresa (*Geschichte Maria Theresias*, Vienna 1863-79, 10 vol.) e su Giuseppe II (*Maria Theresia und Joseph II; ihre Korrespondez sammt Briefen Josephs an seinen Bruder Leopold*, Vienna 1867, 3 vol.)! Che tesori di notizie e di documenti son costipati nelle appendici e nelle note!

L'epoca di Maria Teresa, così interessante per la storia del Lombardo-Veneto, come rivive luminosa in quei dotti e poderosi vo-

Il Principe Eugenio di Savoia, dall'opera *Prinz Eugen von Savoyen* di Alfredo Arneth.

umi! Aveva ben ragione l'Arneth di dolersi nelle sue memorie, che quando a Vienna sulla piazza de' Musei di corte veniva inaugurato il grandioso monumento, sul quale lo scultore Zumbusch ha ritratto la indimenticabile imperatrice fiancheggiata da' più illustri collaboratori del suo regno, non una parola di lode scendesse d'*alto luogo* per chi aveva come lui in una serie di monografie eretto a Maria Teresa un " *monumentum aere perennius!* „

Tra' numerosi carteggi di Maria Teresa co' suoi figli, editi dall'Arneth, la maggior sensazione fu destata dalle lettere di Maria Antonietta, l'infelice regina di Francia (*M. Theresia und Marie Antoinette, ihr Briefwechsel während der Jahre 1770-80*, Vienna 1866; *Correspondance secrète entre M. Therèse et le comte de Mercy Argenteau*, Parigi 1874, 3 vol.). L'Arneth ripescò quella corrispondenza dimenticata nella privata libreria dell'imperatore; e i *fac-simile* di quegli autografi inoppugnabili valsero a provare la falsità di tutta una sequela di apocrife lettere, che poco scrupolosi o poco accorti eruditi francesi andavano spacciando a creduli lettori. Son gustosi gli aneddoti narrati dall'Arneth sulle polemiche a cui diedero luogo in Francia le sue rivelazioni su Maria Antonietta. Il Sainte-Beuve, un principe della critica se mai ve ne fu, mostrò quanto fosse scarsa allora tra' francesi la conoscenza dell'idioma tedesco, dacchè nelle sue recensioni del libro dell'Arneth lo chiamava sempre " Monsieur Ritter „, pigliando il titolo di cavaliere per il nome vero ed unico dell'autore!

L'Arneth stampò inoltre il carteggio di Giuseppe II con Caterina di Russia e con Leopoldo di Toscana (*Joseph II und Leopold von Toscana, ihr Briefwechsel von 1781 bis 1790*, Vienna 1872, 2 vol.), e le relazioni degli ambasciatori veneziani sulla corte Austriaca del secolo XVIII (nelle *Fontes rerum austriacarum)*: e solo il titolo basta ad accennare l'importanza che hanno queste ultime pubblicazioni anche per la storia italiana.

Fu sopratutto in grazia all'Arneth, che l'Austria potè conservare que' " *Dispacci di Germania* „ degli ambasciatori veneti, che per elementari ragioni di equità avrebbero dovuto esser restituiti all'Archivio dei Frari. Dopo la guerra del 1866 se ne chiese in-

fatti il ritorno: ma nelle trattative corse tra il conte Cibrario e il Bonaini pel nostro governo, l'Arneth e il barone Burger per l'Austria, i negoziatori italiani si lasciarono persuadere dall'insinuante facondia dell'Arneth, che voleva conservata ad ogni costo al suo archivio la inesausta miniera di que' 384 volumi di dispacci, i quali vanno dall'epoca di Carlo V sino all'ultimo decennio del secolo scorso. Più equo verso l'Italia si mostrò l'Arneth nel 1876, allorchè sedotto a sua volta dalla affascinante personalità di Quintino Sella consigliò il governo Austriaco a restituire il *Codex Astensis*, che nel 1845 era stato, insieme a molti documenti gonzagheschi, trasportato da Mantova a Vienna.

Queste trattative archivistiche porsero all'Arneth occasione d'avvicinare molti illustri italiani, e di presentarsi nel 1868 anche a Re Vittorio Emanuele, che a dir vero non occupandosi nè punto nè poco di manoscritti e di anticaglie l'intrattenne..... su certa foggia di nuovi cannoni da montagna e su questioni politiche. Dopo avergli chiesto notizie dell'Imperatore d'Austria, ed espresso il sincero desiderio di ristabilire cordiali relazioni con la corte di Vienna, Re Vittorio avrebbe esclamato (alludendo al partito d'azione, che ostacolava i suoi piani): " *Je vous assure, il y a trente mille hommes en Italie qu' il faut chasser ou écraser, pour nous procurer du repos. Et je les chasserai ou les écraserai.* „

l'on verrat par ces deux
billets ce que S. M. ardonne
je crois que ieudi apres
la conference on peut parler
de cette matierre s'il y at
du temps au vendredi au
plus tard, Monsieur le comte
Starenberg est prié de me
les renuoyer apres les auoir
lus
Eugene de Sauoye

Fac-simile di lettera di Eugenio di Savoia.

Così almeno riferisce l'Arneth ne' suoi ricordi (II, 233) che mi è occorso già di citare, e che malgrado molte stucchevoli senili prolissità si leggono volentieri, perchè rispecchiano un'esistenza nobilmente operosa

MONUMENTO A MARIA TERESA IN VIENNA.

(12 Juli 1770)

ecrire deux jours de
suite a la toilette n'ayant
pas d'autre temps à moi
et si je ne lui repond
pas exactement quelle
croyez que s'est par trop
exactitude a bruler sa
lettre. Il faut que je
finisse pour m'habiller
et aller a la messe
du Roi j'ai l'honneur
d'etre

choisy ce 12 juillet
1770

la plus soumise
fille Antoinette.

Je lui envoye
la liste des present
que j'ai reçu croyant
que cela pourroit l'amuser

Brano di lettera di Maria Antonietta a Maria Teresa.

e un illibato carattere. Fu grande ventura per l'Arneth trovare nella sua famiglia i più splendidi esempi di virtù. Suo padre, Giuseppe, archeologo insigne, e conservatore del gabinetto numismatico imperiale, l'aveva precorso nella infaticabile attività letteraria, pubblicando molte opere di polso, tra cui delle monografie su' cammei del Cinquecento e sul Cellini (*Die Cinquecento Kameen und Arbeiten des Benvenuto Cellini und seiner Zeitgenossen*, Vienna 1858; *Studien über B. Cellini*, ib. 1859). Ma anche più glorioso retaggio lasciava all'Arneth sua madre, Antonia Adamberger, che attrice di grido era stata amata dal grande poeta nazionale tedesco Teodoro Körner e gli si era fidanzata, qualch'anno prima che il Körner, nell'entusiasmo della guerra liberatrice contro la strapotenza napoleonica, abbandonasse alla morte i suoi 22 anni " come alle braccia d'arridente sposa. "

Le pagine che l'Arneth consacra a questo amore giovanile della madre contengono particolari di squisita delicatezza; e i frequenti brani, che reca, di lettere o ricordi manoscritti di lei, rivelano in Antonia Adamberger un'intensità di sentimento e una energia morale straordinarie.

Il figlio contemperò, per così dire, in armonica fu-

ce 15 May (1780)

Je ne pensois, Monsieur, qu'a exprimer
a mon auguste Mere, mon sentiments le
plus vrai sur l'avantage qu'elle a d'avoir
un ministre, aussi fidel et aussi capable
que vous, je suis sensible au prix que
vous mettez a mon temoignage, et charmée
que ma chere maman, vous en ai fait
part, puisqu'elle me procure l'occasion
de vous le confirmer; et vous assurer
tout a la fois et de ma plus haute
estime, et de la reconnoissance, que
je conserverai toute ma vie, pour les
services que vous ne cessé de rendre pour
cette alliance, qui m'est si precieuse

Marie Antoinette

voila le billiet de
la Reine sur le votre
qui me parois bien elle
ne sauroit faire ni dire
assez sur votre conte
et sur notre reconoissance

Lettera di Maria Antonietta al Principe Kantnitz, con poscritto autografo di Maria Teresa.*

* La prima lettera di M. Antonietta è del 12 luglio 1770, quand'essa quindicenne era appena arrivata a Parigi, sposa del Delfino; la seconda lettera è di dieci anni dopo, e ciò spiega la grande diversità calligrafica.

sione le qualità de' suoi genitori: e seppe portare nella vita pubblica quello stesso fervore operoso, quella stessa coscienziosità e rettitudine che lo distinguono come storico. Egli avrebbe voluto veder rifiorire in Austria le tradizioni di governo illuminato de' suoi eroi prediletti — Maria Teresa e Giuseppe II —: e a questo ideale informò, non senza successo, la sua condotta politica. Nella dieta della Bassa Austria, nella Camera de' Signori militò sempre col partito costituzionale-progressista: e mostrò specialmente vigile cura per l'educazione popolare. Alfredo Arneth, che, quale presidente dell'Imp. Regia Accademia di Vienna, raccoglieva ed affratellava nella sua casa ospitale le maggiori personalità della scienza, dirigeva contemporaneamente con uguale amore quella " Lega dell'istruzione „, che ha fondato in tutti i distretti della capitale austriaca ricche biblioteche circolanti gratuite, e ha istituito per la lunga stagione invernale regolari corsi di conferenze popolari scientifiche, alternate non di rado con trattenimenti pure gratuiti di musica classica.

Non fu dunque soltanto nelle sfere officiali e nel mondo erudito, ma pur anco nella classe operaia, che destò profondo rimpianto la morte dell'Arneth — mancato a 78 anni, senza che mai si smentisse, sino all'ultimo, la giovanile alacrità del suo spirito. Egli morì infatti il 30 luglio — poco dopo di aver consegnato alla casa Braumüller, editrice di tutte le maggiori sue opere, una monografia in due volumi sul barone Wessenberg: sull'eminente statista, che chiamato a reggere le sorti dell'Austria, dopo la caduta di Metternich, si trovò, malgrado le migliori intenzioni, schiacciato dall'impari cómpito di fronteggiare la demagogia da un lato e le correnti reazionarie dall'altro.

Ma " *in magnis voluisse sat est* „ ricorda a ragione l'Arneth, che nella nobile figura del Wessenberg (come dice con mesto presentimento nella prefazione) vide un soggetto degno del suo *ultimo* grande lavoro di storiografo.

Vienna, Ottobre 1897.

ALESSANDRO LUZIO.

IN BIBLIOTECA.

Ernesto Bertea — *Ricerche sulle pitture e sui pittori del Pinerolese dal XIV secolo alla metà del XVI* — Pinerolo, Tipografia Sociale, 1897.

Grazia Deledda — *Il tesoro:* Romanzo — Torino, Giulio Speirani e Figli editori, 1897.

Catalogo umoristico illustrato a colori della seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1897 — Testo di *Momo*, disegni di *Nasica* e *Mimo* (Fasc. I) — Pubblicazione del periodico bolognese *È permesso?...* — Bologna, Stab. Tip. Successori Monti, 1897.

A. De Filippis — *L'incoscienza del Genio?* — S. Marco in Lamis, Tip. L. De Troia, 1897.

Alfredo Niceforo — *Criminali e Degenerati dell'Inferno Dantesco* — Torino, Fratelli Bocca editori, 1898.

Domenico Perrero — *I Reali di Savoia nell'esiglio* (1789-1806): Narrazione storica su documenti inediti. — Torino, Fratelli Bocca editori, 1898.

G. Brücke — *Bellezza e difetti del corpo umano:* Traduzione italiana sull'ultima edizione tedesca, del D.r J. PERROD — Torino, Fratelli Bocca editori, 1898.

Silo Italico — *Odi* — Napoli, R. Tip. Pansini, 1897.

Sac. Vincenzo Brancia — *Il Divino Papato vincitore!* Discorso detto nella Cattedrale di Nicastro il 29 giugno 1897 — Firenze, Scuola Tipografica Salesiana, 1897.

Arturo Cozzaglio — *Paesaggi di Valcamonica:* Impressioni e studi — Brescia, Tip. Istituto Pavoni, 1895.

— *Antonio Stoppani e la sua missione in Italia:* Discorso tenuto il 24 gennaio 1897 nella sala delle conferenze di S. Luca in Brescia per iniziativa della Sezione Bresciana del Club Alpino Italiano ed a beneficio del fondo pel monumento ad Antonio Stoppani in Milano — Brescia, Tip. Sentinella, 1897.

Michele Garinei — *La funzione dell'individuo nelle collettività umane* — Firenze, B. Seeber editore, 1897.

Arthur Holitscher — *An die Scönheit:* Trauerspiel in zwei Akten — Verlag von Albert Langen, Paris-Leipzig-München, 1898.

Enrico Ferri — *La science et la vie au XIX siècle:* Discours tenu à la séance solennelle de rentrée du 11 octobre 1897 à l'Université Nouvelle de Bruxelles — (Estratto).

Manfredo Cagni — *Il libro d'oro della vita:* Pensieri, sentenze, massime, proverbi tratti in gran parte dalle opere filosofiche e letterarie di sommi scrittori di tutti i tempi — Milano, Ulrico Hoepli editore, 1898.

Renato Fucini (Neri Tanfucio) — *Le veglie di Neri:* Paesi e figure della Campagna Toscana — Milano, Ulrico Hoepli editore, 1898.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO. TESTA PAOLO, Gerente responsabile.

ACQUA DI CHININA
ACQUA ANTICANIZIE
TINTURA MILANESE
SAPONI uso INGLESE
CREMA DI SAPONE
SAPONI DI FAMIGLIA
ARCO DELLA PACE
DUOMO
ESSENZA LOMBARDA
ESTRATTO EXCELSIO
COSMETICI
POMATE
OLII
TINTURE
ACQUE ODOROSE
SAPONI FI
SAPONE GLICER
SAPONI MEDICIN
ESSENZ
AMIDO E CIPR
CHININA-MIGONE
PROFUMATA E INODORA
L'ACQUA CHININA MIGONE preparata con sistema speciale e con materie di primissima qualità, possiede le migliori virtù terapeutiche, le quali soltanto sono un possente e tenace rigeneratore del sistema capillare. Essa è un liquido rinfrescante e limpido ed interamente composto di sostanze vegetali. Non cambia il colore dei capelli e ne impedisce la caduta prematura. Essa ha dato risultati immediati e soddisfacentissimi, anche quando la caduta giornaliera dei capelli era fortissima.
ATTESTATO
Signori A. MIGONE e C. — Milano.
La loro Acqua Chinina Migone sperimentata già più volte, la trovo la migliore acqua da toletta per la testa, perchè igienica nel vero senso, e di grato profumo e veramente adatta agli usi attribuitele dall'inventore. Un bravo e buon parrucchiere ne dovrebbe essere sempre fornito.
Tanti rallegramenti e salutandoli mi professo di Loro devotissimo
Dott. Giorgio Giovannini, Ufficiale Sanitario. — LATERA (Roma).
L'ACQUA CHININA MIGONE tanto profumata che inodora, non si vende a peso, ma in fiale da L. 1,50 e L. 2 e in bottiglie grandi per l'uso delle famiglie a L. 8,50 la bottiglia e L. 5 la mezza bottiglia da tutti i Farmacisti, Profumieri e Droghieri del Regno.
ESPOSIZIONE
MILANO 1871
ESPOSIZIONE
PARIGI 1878
ANTICANIZIE-MIGONE
Altro preparato speciale indicato però per ridonare ai capelli bianchi ed indeboliti, colore, bellezza e vitalità della prima giovinezza. Questa impareggiabile composizione pei capelli non è una tintura, ma un'acqua di soave profumo, che non macchia nè la biancheria nè la pelle, e si adopera colla massima facilità e speditezza. Essa agisce sul bulbo dei capelli e della barba fornendone il nutrimento necessario e cioè ridonando loro il colore primitivo, favorendone lo sviluppo e rendendoli flessibili, morbidi, ed arrestandone la caduta. Inoltre pulisce prontamente la cotenna, fa sparire la forfora.
ATTESTATO
Signori A. MIGONE e C. — Milano.
Finalmente ho potuto trovare una preparazione che mi ridonasse ai capelli ed alla barba il colore primitivo, la freschezza e bellezza della gioventù, senza avere il minimo disturbo nell'applicazione. Una sola Bottiglia della vostra Acqua Anticanizie mi bastò ed ora non ho un solo pelo bianco. Sono pienamente convinto che questa vostra specialità non è una tintura, ma un'acqua che non macchia nè la biancheria, nè la pelle, ed agisce sulla cute e sui bulbi dei peli, facendo scomparire totalmente le pellicole e rinforzando le radici dei capelli, tanto che ora essi non cadono più, mentre corsi il pericolo di diventare calvo.
Peirani Enrico.
Una sola Bottiglia basta per conseguirne un effetto sorprendente.
Costa L. 4 la bottiglia, aggiungere Cent. 80 per spedizione per pacco postale. Si spediscono Due Bottiglie per L. 8 — e Tre Bottiglie per L. 11. — Franche di porto.
ACETI
ACQUA MILANO
DENTIFRICI
ESTRATTI
POLVERE DI RISO
SAPONE PER LA BARBA
SPAZZOL
SPAZZOLIN
PETTIN
FORCELLE
SPUGNE
RASOI INGLES
I suddetti articoli si vendono presso tutti i negozianti di Profumerie, Droghieri e Farmacisti.
Deposito Generale
A. MIGONE e C., via Torino, 12 - MILANO.
FACCIATA GALLERIA
INTERNO GALLERIA
PASTA PER RASOI
SPECCHI
SPRUZZATORI
CASA FONDATA nel 1778
PENNELLI
FORBICI
CORAMELLE PER RAS

VOL. VI. N. 35

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

CHAMPAGNE CANDIO & C.IA

A VITTORIO E CONEGLIANO

AVVISO INTERESSANTE

Gabinetto Medico Magnetico

La Sonnambula **ANNA D'AMICO** dà consulti per qualunque malattia e domande d'interessi particolari. I signori che desiderano consultarla per corrispondenza devono scrivere, se per malattia i principali sintomi del male che soffrono — se per domande d'affari dichiarare ciò che desiderano sapere, ed invieranno L. 5 in lettera raccomandata o cartolina vaglia al professor PIETRO D'AMICO, via Roma, piano secondo, Bologna.

Maladies de l'Estomac

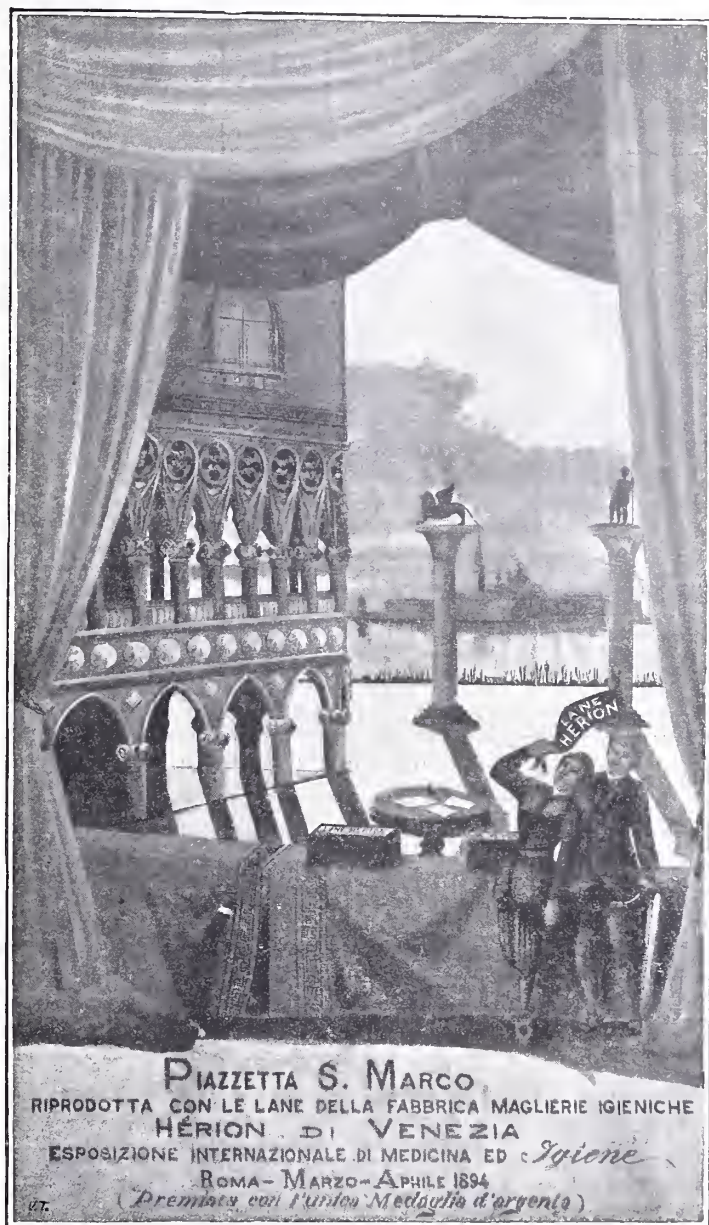
L'Antigastralgique WINCKLER

(*ELIXIR ET PILULES*)

est le remede le plus efficace connu contre les **Douleurs** et **Crampes d'estomac**, les **Digestions difficiles**, les Gastralgies, Gastrites, Dyspepsies, Vomissements après le repas et pendant la grossesse.

Prix: 3 fr. 50

WINCKLER pharmacien à Montreuil, près Paris.

Depôts chez les meilleurs Pharmacien en Italie et chez l'Administration du journal.

VIN MARIANI A LA COCA DU PÉROU

LE ROI DES TONIQUES ET DES STIMULANTS

41, boulevard Haussmann, et toutes pharmacies de France et de l'étranger. — Maisons à Londres et à New-York.

RECOMMANDÉ PAR L'ÉLITE — DU CORPS MÉDICAL —

Le sole che non producono coliche

La scatola contiene 40 Pillole L. 2 franco
Farmacia BOISSY, 2, Piazza Vendôme, PARIGI

Le **PILLOLE Lassative BOISSY** con *eccipiente* di *sapone* sono le sole che, emulsionandosi, purgano, senza cagionare coliche nell'intestino. Esse guariscono la Stipsi abituale e le malattie del fegato.

Si trovano in tutte le Farmacie

ANNO 240° **CONVITTO CANTONALE - Mendrisio** ANNO 240°

L'unico governativo della Svizzera Italiana aperto tutto l'anno solare

SI RICEVONO ALUNNI DURANTE TUTTO L'ANNO.

Gli allievi frequentano le Scuole interne

Elementari - Tecniche - Ginnasiali - Commerciali

Studio pratico delle lingue straniere e della contabilità — Posizione incantevole, trattamento signorile, cure coscienziose; retta ***Fr. 500 con abolizione di ogni spesa accessoria*** - Letti forniti gratis dal Collegio. — Per programmi e schiarimenti rivolgersi al

Dirett. Prof. ETTORE BOLZONI.

MEDAILLE D'OR PARIS 1889

LIQUEUR DU R.P PÈRE KERMANN

Cet Eléxir s'emploie avec succès pour relever les forces de l'estomac et faciliter la digestion.

F. CAZANOVE - Bordeaux

Magnesia POLLI

Guarisce la stitichezza, disturbi gastrici, le infiammazioni intestinali, le acidità dello stomaco ecc. ecc.

Non ha alcun sapore; è attivissima sotto piccolo volume. E' il purgante più raccomandabile alle persone deboli, ai bambini, alle gestanti.

Lire DUE il flacone. Per posta C. 30 in più.

Preparazione speciale della Farmacia **Polli** *in* Milano, *al Carobbio, Angolo Via Stampa.*

La guarigione delle Emicranie

Una sola dose di ***Cérébrine,*** liquore aggradevole, operante direttamente sui centri nervosi, presa non importa in quale momento d'un accesso di *Emicrania* o di *Nevralgia*, li fa sparire in meno di 10 a 15 minuti, senza mai produrre degli incovenienti, di cui tutti il medico come il paziente — possono immediatamente renderci conto. La ***Cérébrine*** agisce meravigliosamente contro le *Nevralgie faciali, intercostali, reumatiche e sciatiche, le vertigine stomacale* e sopra tutto contro le *Coliche periodiche* delle donne.

Un flacone fr. 5 — Mezzo flacone fr. 3

E. FOURNIER, *Pharmacie du Printemps, 114, R. de Provence, Parigi ed in tutte le farmacie della Francia e dell' Italia.*

Oettinger & C.ia, Zurigo (Svizzera)

Spediscono direttamente e franco ai particolari

Stoffe di moda in Seta-Lana-Cotone-Mohair-Alpacca-Velluto a prezzi di fabbrica.

Stoffe per abit da signora e signore eleganti e pratiche per ogni stagione ed occasione. **Campionario** a richiesta.

Franco in tutta Italia ed in qualsiasi Stato del Mondo.

Volete digerir bene??

L'ACQUA di NOCERA UMBRA A TAVOLA BEVETE

MILANO

Sovrana per la digestione, rinfrescante, diuretica è

l'Acqua di

Nocera-Umbra

di ottimo sapore, e batteriologicamente pura leggermente, gazosa, della quale disse il Mantegazza che è buona *pei sani, pei malati e pei semi-sani.* Il Chiarissimo Prof. De-Giovanni non esitò a qualificarla per la

migliore acqua da tavola del mondo

L. 18 la Cassa da 50 bottiglie franco Nocera

Pastangelica ⋆

⋆ per Famiglia

pastina alimentare fabbricata coll'acqua minerale alcalina di Nocera Umbra, la quale, per le sue note proprietà igieniche e i sali magnesiaci in essa contenuti, le conferisce *una eccezionale digeribilità*, conservandole una notevole compattezza.

Le signore delicate, i raffinati del gusto, gli uomini di affari, cui l'eccesso di lavoro mentale dispone alle dispepsie, tutti coloro insomma che amano o debbono nutrirsi *di cibi sempl ci, sostanziosi e leggeri,* non mancheranno di serbare le loro preferenze alla **Pastangelica.** — « *Una buona minestrina di Pastangelica nutrisce senza affaticare lo stomaco* ».

Si vende in scatole da 1 Kg., da 1/2 Kg. e da 250 grammi.

Nella scelta di un liquore conciliate la bontà e i benefici effetti

il **Ferro China Bisleri**

Volete la Salute ???

è il preferito dai buon gustai e da tutti quelli che amano la propria salute. L'Illustr. Prof. Senatore Semmola scrive: " Ho sperimentato largamente il **Ferro China Bisleri** che costituisce un ottima preparazione per la cura delle diverse Cloronemie. La sua tolleranza da parte dello stomaco rimpetto ad altre preparazioni dà al **Ferro China Bisleri** un indiscutilile superiorità ".

F. BISLERI e COMP.° - MILANO

VOLUME VI
NUM. 35

EMPORIUM

BERGAMO
NOVEMBRE 1897

CONTIENE:

F. MADOX BROWN — L'ULTIMO SGUARDO ALL'INGHILTERRA (1855).

(Da un quadro nella Birmingham Gallery).

EMPORIUM

VOL. VI. NOVEMBRE 1897 N. 35

ARTISTI CONTEMPORANEI: FORD MADOX BROWN.

SONO già scorsi parecchi anni, ed ero allora troppo giovane per apprezzare abbastanza il carattere speciale e veramente storico dell'ambiente in cui mi trovai poche volte in una malinconica casa di Fitzroy Square, quartiere centrale ma poco ricercato di Londra: intendo dire delle cordiali e familiari serate nello studio dell'artista Ford Madox Brown. L'anima di queste riunioni erano la gioviale padrona di casa ed il consorte, il quale aveva nella fisonomia quell'impronta speciale che ci fa sentire di esser davanti ad una personalità. Complesso e ben proporzionato, era un vero tipo virile; naso aquilino, fronte spaziosa, occhi a mandorla, faccia larga, abbondante capigliatura grigia e cadente a guisa di criniera, barba grigia, fluente, che dava aspetto quasi patriarcale a quella fisonomia, la cui espressione aveva un che di sarcastico e di diffidente, ma che poteva anche esser benevola fino alla dolcezza. La società che frequentava quelle sale vi era ammessa con criterio piuttosto esclusivista e si limitava ad uomini e donne appartenenti a quella scuola estetica preraffael-

Autoritratto di Ford Madox Brown.

lita che cominciava appunto allora a manifestarsi nel vestiario, nella posa e nel linguaggio, ai poeti giovani, fra i quali Dante Gabriele Rossetti occupava un posto importante, ed ai romanzieri della giovane scuola. Qui non si vedevan mai personaggi ufficiali o favoriti dal successo o che avevan raggiunto una mèta; tutti eran lottatori e rivoluzionarî intellettuali. Chi era considerato per qualcosa o che si attirava il suffragio del pubblico, era tenuto in sospetto *appunto per questo*. Ford Madox Brown, per quanto assai maggiore agli altri in età, era di questa riunione Mentore e guida.

Quest'artista non è nè di nome nè di fama tanto famigliare in Europa quanto molti altri artisti inglesi, ma pure, quale personalità forte e spiccata, merita attenzione non tanto per lui in particolare quanto per l'influenza che esercitò come capo del nuovo movimento dell'arte inglese. Durante i primi venticinque anni di lavoro seguì o meglio prevenne il corso della vita artistica del paese in quel periodo. Dopo il 1865 venne alle prese col movimento comune conducendosi a salvamento per una via che lo portava lontano dagli altri uomini, finchè non restò tanto solo quanto “ colui che se ne stava abbandonato sulla sponda di una vasta palude. „

Anche lavorando in compagnia d'altri era un uomo solitario, più concentrato che disposto a subire facili influenze, quando l'aveva rotta con le pastoie delle scuole. Questa tendenza alla solitudine, per quanto buona da una parte, gli fu dannosa per un' altra, inquantochè ritardò per qualche tempo il suo sviluppo artistico. Ma aveva intanto studiato i segreti delle vecchie scuole, ed era divenuto un vero conoscitore di quei varî stili accademici, per fare sparire i quali dovè poi tanto lottare.

Fu condotto nei suoi primi passi dai Belgi, guide veramente non troppo sicure. In Belgio la scuola classica continuò a far sentire la sua influenza anche nei susseguenti trent'anni, dopo che Wappers ebbe diretto le armi della scuola romantica contro di lei.

Quest'artista strano e originale era nato a Calais nel 1821. Suo padre Ford Brown era figlio del dottor John Brown, la cui fama medica in Europa era così grande che alla sua morte tutti gli studenti di Pavia presero il lutto, mentre quelli di Gottinga fecero una rumorosa festa in suo onore. La madre era Carolina Madox, discendente da buona famiglia di fittaiuoli della contea di Kent. Il padre, che teneva ufficio di cassiere sopra una nave della Regia Marina inglese, dopo il matrimonio si ritirò dall'impiego con una buona pensione, la quale permise ai due sposi di viaggiare sul continente, combinando l'economia col piacere. Così fu che Ford Madox Brown nacque in Francia. I primi suoi anni trascorsero tra i viaggi sul continente e le visite in Inghilterra. Per i parenti della madre era sempre il beniamino, sia per la sua non comune disposizione per il violino che per la vivacità con cui raccontava una quantità di aneddoti, tenendo a bada una stanza piena di gente. Verso i sette anni si manifestò in lui una inclinazione artistica così forte, che non curando altri divertimenti il bambino impiegava tutto il suo tempo a disegnare, anche a scapito della necessaria ricreazione. Il disegno non era per lui la solita malattia del pennello e delle tinte comune a quasi tutti i ragazzi, ma una passione che cresceva di pari passo con lui. Nella casa che abitavano a Calais le pareti erano ornate con disegni rappresentanti la conquista del Perù fatta da Pizarro. Li copiò fedelmente e si slanciò poi a fare schizzi di uomini ed animali dal vero. Finalmente, per accondiscendere alle sue continue richieste il padre gli procurò un maestro italiano di disegno che lo mise a copiare riproduzioni dei lavori di Raffaello e del Correggio ed alcune incisioni di Bartolozzi che trovavansi fra i tesori artistici di sua madre, dalla quale sembra che ereditasse il suo amore all'arte. Il padre fu sulle prime decisamente contrario al desiderio del figlio di seguire la carriera dell'artista, allora poco stimata, e per soffocare il desiderio nel suo nascere si rivolse ad un amico che aveva nella marina perchè procurasse al ragazzo un posto di guardia-marina su qualche nave inglese. Madox, che aveva allora tredici anni, entusiasmato come tutti i ragazzi dai racconti della vita libera e spensierata del marinaro, era quasi persuaso ad abbandonare le sue aspirazioni artistiche per secondare i desiderî del padre, tanto più che si era stancato di quel continuo copiare a cui il maestro lo assoggettava, mentre il padre non risparmiava niente, dal canto

suo, per scoraggiarlo per una carriera ed infiammarlo per l'altra. Fortunatamente per l'arte, sorsero degli attriti tra Ford Brown e il suo amico marinaro. Il primo, che era in fondo un uomo astuto, capì che un ragazzetto come il suo figliuolo avrebbe avuto poche probabilità di successo senza l'aiuto di potenti intercessioni.

Ne venne di conseguenza che invece delle fatiche della vita di mare la sorte pose innanzi solo come composizione, ma anche come fattura e come colore. Prova questa del come anche un talento naturale può esser guastato da un certo genere d'insegnamento il quale dirige tutte le facoltà al conseguimento degli stessi requisiti e costringe le individualità a confermarsi nelle stesse regole. Fu circa in questo tempo che la crescente riputazione del Barone Gustavo Wappers giunse alle orecchie

Ford Madox Brown — *Il destino di Cordelia* — Monocromo, proprietà di M.r Francis.

al futuro pittore dello " Spirito di Giustizia „ e del " Lavoro „ la sua vera carriera. Questa cominciò collo stabilirsi della famiglia a Bruges, dove il quattordicenne Madox entrò come alunno dell'Accademia sotto Gregorius. Un ritratto del padre dipinto prima di questo trasloco dimostra un talento speciale ed una facilità grande per afferrare il carattere. Considerando il merito e la capacità dell'insegnamento, si resta maravigliati al pensare d'onde traesse la sua ispirazione. Dopo due anni di studio sotto Gregorius ed altri mediocri maestri, i suoi lavori erano addirittura brutti, non dei genitori di Madox Brown, i quali decisero di dar subito al loro figlio il benefizio della guida di un tal maestro. Perciò Anversa divenne il punto a cui facevano sempre capo negl' intervalli dei loro frequenti viaggi. In questa città Madox Brown visse per la prima volta la vita spensierata dello studente insieme ad altri suoi compagni e col Wappers iniziò la sua carriera artistica. Sotto l'illustre belga acquistò quelle numerose cognizioni che gli furono anche in seguito di tanta utilità e che lo distinsero subito dai suoi coetanei studenti d'Inghilterra che non avevano fatto il suo ti-

rocinio. Divenne espertissimo nei varì processi dell'arte, dall'acquaforte e la litografia alla pittura a pastello, affresco, encausto, olio e acquerello e potè distinguersi in ciascuno di questi rami perchè intese a fondo la tecnica di ciascun metodo. Dopo tre anni di studio in Anversa, dove si era dedicato al lavoro con grande ardore impiegando anche tutti i momenti liberi della giornata, passò a Parigi, dove compì la sua prima grande pittura storica " La decapitazione di Maria Stuarda regina di Scozia „. Questo lavoro, che fu portato a fine quando l'autore non aveva ancora compito ventun'anno, può esser riguardato come il frutto più importante del suo tirocinio in Anversa. Con tutti i suoi difetti, con la durezza del disegno e il colorito oscuro, resta sempre un lavoro di merito, potentemente efficace e drammatico, architettato e condotto con un grado di sicurezza superiore a quanto potremmo aspettarci da un giovane della sua età. Prima di trasferirsi a Parigi aveva perduto il padre e la madre ed era conseguentemente venuto in possesso di una piccola entrata che lo rendeva finanziariamente indipendente. La ragione di questo trasloco può forse trovarsi nell'impressione da lui ricevuta appunto in questo tempo dalle prime nozioni di pittura realista, che gli fecero nascere il desiderio di ulteriore studio. Aveva appena vent'anni quando concepì il desiderio di dipingere i suoi quadri con sentimento realista. È difficile dire se questo proponimento fosse o no un analogo sviluppo di qualche idea realista raccolta dai suoi compagni: nondimeno il passo fu importante, di un'importanza difficile ora ad apprezzarsi.

" Questi erano i giorni „, per usare le stesse parole di Madox Brown, " nei quali il mio venerato maestro Barone Wappers, avendo ricevuto dal suo governo la commissione di dipingere la rivoluzione belga, aveva preso, per guadagnar tempo, due scolari presso di sè con la sola incombenza di spalmare con asfalto, la mattina di buon'ora, tanto fondo del quadro quanto il maestro ne poteva coprire ogni giorno coi suoi eroi della rivoluzione. „ Nei suoi lavori Madox non aveva saputo liberarsi che da pochi dei difetti del maestro. I suoi primi disegni, sebbene vigorosi, eran belgi veri e proprì, il suo colorito oscuro fino all'impenetrabilità. Come dice egli stesso: " Era cosa che incontrava il gusto degli artisti di quel tempo e credo anche di Turner, ma fuori di loro non piaceva a nessuno. „ — " Questi erano i giorni nei quali le migliori opere di Wilkies s'imbrattavano d'asfalto, il quale produsse con l'andar del tempo una quantità di screpolature. Anche " Sabrina „ di Hilton fu talmente inondata di asfalto che bisogna attaccarla ora per un verso ora per un altro, capovolgendola a fine di impedire che le figure scorrano o troppo in su o troppo verso il fondo del quadro. „

Col dogma dell'asfalto stava accoppiato quello della luce, il quale sentenziava che ogni pittura deve contenere in proporzione due volte più ombra che luce, e così di seguito all'infinito.

Un artista che protestasse contro simili dottrine era dichiarato un rivoluzionario, per cui i colleghi di Madox Brown attaccarono le sue idee e lo costrinsero ad abbandonarle. Ci restano di lui due lavori tolti dal " Manfredo „ di Byron, nei quali egli mette in atto con delle incertezze sì, ma in modo abbastanza riconoscibile la sua maniera di colorito realista. Ma fu obbligato a non far mostra in pubblico della sua nuova tendenza, pur mantenendosi abbastanza indipendente da lavorar da sè senza farsi discepolo di nessuno. Rivolse la sua attenzione a Rembrandt ed ai maestri spagnuoli al Louvre, e li copiò diligentemente per quasi due anni, nel qual tempo eseguì lavori più o meno rembrandtiani, specialmente uno assai bello: " Il sonno di Parisina „. Durante questo periodo lavorò anche assiduamente dal vero, producendo un numero straordinario di lavori di ogni gradazione. Dopo il compimento del quadro: " Maria regina di Scozia „ andò in Inghilterra e là dipinse molti ritratti dei suoi parenti, sia per commissione come per farsi conoscere. Durante il suo soggiorno a Londra ebbe l'onore di essere ammesso per la prima volta come espositore all'Accademia Reale. Il quadro era: " La confessione del Giaour „ ispirato dal poema di Lord Byron, poichè in questo tempo la poesia romantica dell'illustre scozzese era giunta all'apice della popolarità; del resto il romanticismo di ogni specie era allora in voga. Lusingato dal successo della sua opera, Madox Brown cominciò a pensar

seriamente alla possibilità [di stabilirsi in Inghilterra come pittore di ritratti, ma era troppo abituato, troppo attaccato alla vita più allegra e spensierata del Continente, per cui se ne tornò a Parigi, non però solo questa volta, avendo sposato in Inghilterra una sua cugina. Perduta poco tempo dopo la sorella, la rendita da lei proveniente, unita a quella in proprio e a quella della moglie, gli procuravano un vivere assai agiato. La signora Brown era un poco maggiore a lui, ma bella e di fine educazione. I due sposi frequentarono la miglior società di Parigi, sebbene tutti i doveri sociali fossero più che altro disimpegnati dalla moglie, poichè il consorte aveva un'avversione dichiarata per la rigida etichetta dei salotti e preferiva immensamente la vita libera e comoda dello studio. I suoi amici erano specialmente Belgi e Francesi.

Ford Madox Brown — *Gli agnellini.*

Dopo le pitture suaccennate, Madox Brown rallentò un poco il suo interesse per il realismo. Il suo carattere impressionabile era sempre sensibile all' opinione degli amici ed il suo ardore si raffreddava dietro ai loro apprezzamenti. Perciò trovavasi nell'alternativa di abbandonare il suo progetto di realismo o di aspettare di vederlo abbastanza maturato da potersi assicurare un successo. Certo è che le pitture che seguirono immediatamente dopo questa decisione non tennero nè dello stile dell'arte belga imparata sotto Wappers, nè di quello degli studî parigini, ma dai maestri spagnuoli e da Rembrandt.

Al pari dei suoi condiscepoli, Madox Brown tenne in grande stima Dumas e Byron, quei due ideali letterarî della scuola romantica che furono i soli poeti ch'egli abbia mai letto oltre Shakespeare e più tardi Rossetti.

In questo tempo fu iniziato in Inghilterra un concorso per gli affreschi nella gran sala di Westminster. Anche Madox Brown ebbe desiderio di concorrervi ed a questo scopo si recò in Inghilterra. Dei tre cartoni esposti, uno soltanto ebbe il premio, ma fu tanto ammirato, che l'autore salì subito in molta fama, per quanto non potesse avere la commissione. I suoi cartoni dimostrarono ch'egli aveva lasciato Parigi padrone del suo stile, fermo e sicuro sotto ogni rapporto. Ch'egli dovesse molto alla scuola francese di quel tempo è fuor di dubbio. Era l'epoca di Delaroche, Delacroix, Ingrès e Gericault e per tutta la vita Madox Brown li ammirò e trasse da loro ispirazione. Ai francesi dovè anche la scelta del soggetto. I Parigini d'allora propendevano verso il tragico drammatico, tanto che soggetti come “ Ecuba

Ford Madox Brown — *Chaucer alla Corte di Edoardo III* (1851). — (Dal quadro nella Sydney Municipal Gallery).

che va al sacrifizio „ e i “ Figli d'Edoardo „ ornarono per parecchi anni successivamente le pareti dell'Accademia di Belle Arti. Le corde profondamente tragiche toccate dai grandi maestri francesi vibrarono note di simpatia nel pubblico francese e dettero l'intonazione ad un intero coro di giovani.

Mentre lavorava in Londra, Madox Brown fece conoscenza coi principali artisti e scrittori inglesi ed impiegava il tempo nei divertimenti quando non restava in compagnia della moglie, la quale deperiva in salute continuamente, risentendosi assai dell'inclemenza del clima inglese. Impensierito per la consorte, il nostro artista decise di passar l'inverno del 1845 a Roma e fecero il viaggio nella loro carrozza. Questo soggiorno ebbe grande influenza sopra il suo temperamento artistico. Gli nacque vivissimo il desiderio d'imitare gl'Italiani nella glorificazione dei loro poeti e dei sentimenti religiosi del loro paese, e voleva creare una pittura che illustrasse gli stessi sentimenti, tolta

F. Madox Brown — Schizzo per *Romeo e Giulietta* (1876).

da soggetti inglesi. Venne allora in luce la grandissima tela intitolata: “ Chaucer alla Corte di Edoardo III „, la quale doveva occupare il centro di un trittico, mentre i compartimenti laterali avrebbero contenuto i ritratti di Shakespeare e di Byron, il tutto formante come l'apoteosi della poesia inglese. Questo lavoro, sebbene fosse cominciato in Roma, non fu finito che sei anni dopo. La salute sempre malferma della moglie richiedeva molte cure: di più egli era troppo assorbito dalle nuove influenze che sorgevano intorno a lui per aver mente a creare. Fu durante il suo soggiorno a Roma che fece la conoscenza di Cornelius e di Overbeck, i fondatori della scuola preraffaellita tedesca. Questa società, eccetto nel nome, aveva ben piccola affinità, tanto per lo spirito quanto per elezione, con la sua consorella inglese ancor da nascere. Fondata nel 1810 dai due pittori tedeschi sunnominati, raccolse ben presto in Roma numerosi proseliti che conseguentemente fecero propaganda “ dell'Arte Cattolica „, una volta tanto famosa, in quasi ogni paese dove potevano sentirsi gli effetti di un movimento dell'arte. Da un certo punto di vista e da molti degli artisti che vi presero parte, tal movimento poteva prendersi come una reazione contro le rispettive scuole nazionali; ma nel caso di Overbeck fu con più enfasi una protesta contro il prevalente spirito irreligioso negli artisti e nell'arte di quel tempo. Per lui i pittori che precedettero Raffaello erano religiosi, ascetici, la cui arte divinamente ispirata era dedicata alla decorazione dei loro

ritiri sacri, alla meditazione e alla preghiera; l'accolta che Overbeck e Cornelius avevan riunita attorno a loro era decisa di uniformarsi alle abitudini monastiche dei suoi ispiratori e di mettere in pratica il proponimento col prendere in affitto un palazzo dove riunirsi e indossare abito monastico, ossia lunghe vesti trattenute alla vita dalla cintura e dal cordiglio. Per qualche tempo si dettero all'arte loro con tutto l'entusiasmo di restauratori, ma al periodo del soggiorno di Brown a Roma, i Confratelli, come tali, pare si fossero già dileguati. La descrizione della visita di Madox Brown agli studî di Cornelius e di Overbeck merita di esser trascritta.

" Visitai prima Overbeck. Non c'era bisogno di presentazioni a Roma in quel tempo. Io era allora molto giovane: credo che non avessi più di 22 o 23 anni. Overbeck era nel suo piccolo studio con quattro o cinque visitatori. Era vestito di una tunica di velluto nero lunga fino a terra e legata attorno alla vita; in testa un berretto di velluto ornato di pelle, disotto al quale i capelli grigi scendevano inanellati sulle spalle. Aveva tutto l'aspetto di una figura del cinquecento. Mi parlò con l'umiltà di un santo, ed io, essendo così giovane, l' osservai anche di più. Teneva esposti cinque o sei cartoni della stessa grandezza, circa sessanta centimetri per settantacinque, tutti soggetti sacri. Notai che il nudo aveva proprio l'apparenza di una bambola di legno o di un manichino e gli udii dichiarare di non aver mai disegnato quelle parti dal vero per il principio di evitare la sensualità nell'arte religiosa. Però, malgrado questo, il sentimento trasfuso in quelle teste era così profondo, così differente da ogni altra arte, che non ci si poteva staccare da loro e pareva sempre di non averle mai vedute abbastanza. Oggi, dopo più di quarant'anni, imbattendomi in uno di quei disegni nella bottega di un rivenditore di stampe, ho provato la stessa sensazione. Cornelius era differente; piccolo, con capelli rossi ed occhi penetranti. Quando andai al suo studio teneva esposto il suo grande cartone: " La morte sul cavallo pallido „. Siccome questo gran quadro stava fra lui e la porta, forse non udii il suo invito di entrare, perchè mi venne incontro bruscamente e mi disse con arroganza: " Mais entrez donc. „ Spiegava il suo lavoro a delle signore tenendo un bastone in mano e indossava un vecchio paletot scuro che gli serviva da camiciotto per dipingere. Lo studio era una stamberga, come in generale gli studî di quei giorni, quando il bric-a-brac, le pedane orientali e le armature non erano ancora venute in moda. Dava la spiegazione del suo quadro proprio come avrebbe fatto una guida di galleria e non ho mai dimenticato la lezione. Circa vent'anni fa rividi questo cartone a Londra e ne ricevei la identica impressione della prima volta. Pieno di vita e di uno strano carattere, era veramente l'opposto di quell'aurea mediocrità in cui par che si affretti a cadere l'arte sul Continente. Cornelius non era un uomo comune. Coi suoi piccoli occhi di fuoco e con un bernoccolo sulla faccia, come David, era l'uomo di genio, l'uomo dal subitaneo entusiasmo „. (La veste di Cornelius era probabilmente un resto sopravvissuto agli abiti monastici già ricordati).

Bisogna però osservare che per quanto il viaggio di Madox Brown in Italia fosse come il pernio della sua carriera, il primo impulso non gli venne dall'arte italiana e neppure quella spinta violenta che lo travolse giù per il declive verso il realismo. Lungo il viaggio, a Basilea, conobbe i lavori di Holbein ed in lui trovò uno spirito affine al suo. Tutta la magnificenza dell' arte italiana nel suo complesso, come la vedeva ora davanti a sè, non lo commoveva tanto profondamente quanto l'opera franca, sincera, direi quasi arcaica di Hans Holbein. La vista complessiva delle pitture italiane arrestò affatto la tendenza ortodossa del suo sentimento del colore, proprio come la vista dei lavori di Holbein a Basilea aveva diradato le nubi della sua tecnica una volta convenzionale fino a renderla di fatto quasi bizzarra. Madox Brown tornò l'anno seguente dall'Italia un rivoluzionario nell'arte. Decise con fermo volere di cominciar da capo e di formarsi uno stile assolutamente realista, gettando da parte tutto quanto aveva imparato fino allora. Il suo ritorno in Inghilterra fu più sollecito di quanto desiderava. La moglie, che sempre deperiva in salute, ebbe desiderio di tornare in Inghilterra; partirono infatti, ma la povera signora morì per la strada. Madox

FORD MADOX BROWN — LA LUNA DI MIELE DEL RE RENATO.

Brown arrivò là vedovo, con una bambina piccola, afflitto, inquieto, insoddisfatto, scoraggiato al lavoro. Soltanto nel 1847 ricominciò a lavorare con ardore. In quegli anni di agitazione, la sua tela più importante fu un ritratto di M.r Bamford, ed è qui che appare per la prima volta la sua tendenza verso quello stile di pittura conosciuto come preraffaellita. Il resoconto che ne fa egli stesso è interessante.

“ È questa la mia prima prova di una direzione affatto nuova di pensieri e di sentimenti. A quelli che valutano più la facilità di esecuzione e di tocco che la penosa ricerca del vero, il cambiamento deve parere strano ed inesplicabile. Anche a me stesso, dopo il tempo ch'è trascorso, questo spontaneo voltafaccia per rientrare su di un'altra via mi sembra degno di nota. Ma in realtà non fu che il risultato della mancanza di principio, o piuttosto del conflitto tra diversi principî discordanti, col quale uno studente di quei giorni doveva immancabilmente cominciare. Desiderando sostituire la semplice imitazione all' effetto scenico, e la purezza di un colorito naturale alla scolastica intensità di toni, non trovai miglior mezzo di metterle in pratica che dipingendo ciò che io chiamai un Holbein del secolo diciannovesimo. Poteva forse averlo fatto più efficacemente, ma il tornare indietro è sempre un inciampo sotto ogni rapporto. „

Fu in questo tempo che Madox Brown e Dante Gabriele Rossetti s'incontrarono per la prima volta. Il più giovane presentò al più anziano, che gli era affatto sconosciuto, una lettera nella quale esprimeva grande ammirazione per i suoi lavori e chiedeva di essere ammesso come suo scolaro. Brown era tanto poco abituato alle lodi, che sul principio fu quasi propenso a considerar la lettera con le sue lodi sviscerate ed enfatiche come una studiata impertinenza di uno scolaro dell'Accademia. Ma i suoi dubbî presto svanirono e Rossetti entrò come discepolo nello studio di Madox Brown. Così cominciò un'amicizia i cui legami si strinsero sempre più e non si spezzarono che con la morte di Rossetti. Col mezzo di questa intimità Madox Brown entrò in relazione coi membri di quella scuola artistica che doveva presto esser nota come “ Fratellanza Preraffaellita „ e a cui Holman Hunt, Millais ed altri erano associati.

Nel 1849 ebbe principio l'opera che Madox Brown ha considerato sempre la sua migliore: “ Cordelia al letto di morte di Lear „.

In una sua visita a Stratford-on-Avon per raccoglier materiali per un ritratto di Shakespeare, Brown incontrò e s'innamorò della figlia quindicenne della vedova di un fittaiuolo. La madre proibì questa unione e la fuga dei due giovani ne fu la conseguenza. L'artista serbò il suo matrimonio segreto per diversi anni a tutti fuori che ai suoi amici intimi, parte per il desiderio di tenere la sua giovane moglie lontana da estranee influenze, parte allo scopo di educarla, poichè all'infuori della gioventù e della bellezza non possedeva molte altre doti. Di carattere dolce per natura, ella divenne un discepolo di buona volontà, fu sempre un modello instancabile, sottomettendosi con tanta grazia e dolcezza a tutte l'eccentricità dello stravagante artista, chè quando essa faceva valere la sua energia egli diveniva uno schiavo compiacente e premuroso.

Da quest'unione nacquero un figlio ed una figlia, Olivier Madox e Caterina. Il ragazzo fu straordinariamente precoce, un vero genio, e prima della sua morte prematura, a diciotto anni, aveva già pubblicato due racconti di gran merito. Scriveva anche poesie piene di sentimento e disegnava molto bene. Era proprio singolarmente dotato in tutto e la sua morte fu un gran colpo per il padre ed un crudele disinganno per tutti coloro che lo conobbero e che avevano concepito di lui tante speranze. La sua sorella Caterina sposò Guglielmo Michele Rossetti, fratello del poeta-pittore, ed anche lei passò a miglior vita pochi mesi dopo la perdita di suo fratello.

Poco dopo il secondo matrimonio di Brown l'Accademia Reale accettò il suo più importante quadro religioso: “ Cristo che lava i piedi a Pietro „. Ma fu attaccato tanto alto che la forza e la bellezza del lavoro andaron perdute. Irritato per questo fatto, l'artista non mandò mai più un'opera a quell'Esposizione e voltò sempre le spalle all'Accademia e a tutti i suoi membri. Così ebbe principio una lotta che coll'andar del tempo si fece sempre più aspra e non finì che con la vita dell'artista. Tanto lui quanto i membri della Fratellanza Preraffaellita eran quanto mai impopolari presso

FORD MADOX BROWN — ROMEO E GIULIETTA.

l'Accademia Reale, che non voleva saperne del loro stile innovatore e dell'abbandono delle regole convenzionali dell'arte ormai stabilite. Quest'ultima offesa al suo genio decise Madox Brown a persuadere i suoi amici di cercare un'altra via per esporre i loro lavori. Il piano non riuscì nella forma originaria da lui proposta, ma condusse a legare in società quei pittori che in Inghilterra furon chiamati Preraffaelliti. Strano però che per quanto il movimento partisse da Brown, egli non appartenne mai officialmente a quell'associazione composta interamente di giovani. Forse la ragione per cui rallentò gradatamente il contatto con gli amici, quantunque sentisse sempre ammirazione ed entusiasmo per l' opera loro, fu il suo improvviso allontanamento dalla società per stabilirsi in una parte lontana di Londra, allo scopo di studiare, leggere, pensare e lavorare alle due più importanti fra le sue pitture. Una di queste: " L'ultimo sguardo all'Inghilterra „ gli fu suggerita dalla partenza di un suo collega pittore per le miniere d'oro d'America. Madox Brown, accompagnandolo alla nave, fu presente alla partenza, ed ebbe l'ispirazione di dipingere un quadro che potesse rappresentarci l'espressione della fisonomia ed i sentimenti che animano chi lascia il paese nativo per andare a lottare nelle solitudini del Nuovo Mondo. Corse a casa e s' isolò da tutti per dar libero corso alla sua immaginazione e alle sue idee. Così cominciò la lunga vita solitaria che doveva portarlo più tardi ad un tale accesso di malinconia da dar da pensare per la sua salute. Il quadro intitolato: " L'ultimo sguardo all'Inghilterra „ ci presenta due figure, un uomo e una donna seduti uno accanto all'altra sopra coperta di una nave d'emigranti, con le ginocchia coperte da una tela incatramata per liberarsi dagli spruzzi dell'ondate. Un ombrello protegge il volto della donna dall'acqua salata spinta dai colpi di vento verso di loro. La faccia dell'uomo è una delle più forti dipinte da Madox Brown. Il cappello a cencio è calato quasi sugli occhi e il gran goletto rialzato fino agli orecchi lascia scoperto appena un triangolo del viso, ma in quel piccolo spazio c'è il dolore fisso, l' amarezza, il rimorso e la piena coscienza del sacrifizio che sta per compiere nell' allontanarsi dal tetto natio e nell'abbandonare gl'ideali per i quali lottò durante la sua vita in patria senza poterli conseguire. La moglie stringe con una manina inguantata la mano virile del marito e si appoggia fiduciosamente alla spalla di lui. Nell'altra mano appena visibile tra le pieghe dello scialle si vedono aggrappati i piccoli diti di un fanciullo. L'espressione del suo volto non ha l'amarezza di quello del marito, perchè fuori del separarsi da pochi amici, la cerchia dei suoi interessi si muove con lei. La sua fisonomia è bellissima e serena ed esprime una fede assoluta nell'energia del marito per superare tutte le difficoltà della loro nuova vita. Il lavoro riproduce l'effetto di una giornata grigia; le carni hanno un colorito bluastro e la pelle è increspata dai soffi gelati e salmastri del vento marino. La fredda atmosfera fa risaltare ogni particolare con la massima minuzia ed evidenza. Il lavoro non appartiene ad alcuna scuola o ad alcuno stile. Non doveva essere che uno sforzo di rappresentazione e qui appunto sta la sua grande attrattiva: è dunque semplicemente un tentativo per parte dell'autore di rappresentare con tutte le forze di cui si sente capace un soggetto per il quale prova il più vivo interesse. Questa scena porta il suo tributo alla forza rigida e irresistibile del Destino quasi con la stessa evidenza di una tragedia antica; è spietata quanto in " Lear „ o nelle " Bacchidi „ di Euripide. Fu questo il primo lavoro che procurò all'autore lodi universali e fu venduto per 3750 franchi, prezzo a cui non era mai giunto alcuno dei suoi quadri. Trovasi ora nella Gallerla di Belle Arti di Birmingham.

Quantunque la sua malinconia crescesse sempre e la salute risentisse delle lunghe ore passate all'aria aperta col tempo cattivo per dipingere il suo quadro " L'ultimo sguardo all'Inghilterra „, Madox Brown lavorò con ardore a due altri quadri intitolati " Cromwell nella sua tenuta „ e " Lavoro „ e a diversi altri minori. Il primo dei due quadri rappresenta Cromwell quando si allontanò dal mondo e si ritirò in campagna per meditare sopra soggetti religiosi: senza che il pittore se ne accorgesse fu questa una rappresentazione di sè stesso; non certo del fisico ma della sua espressione e del suo stato d'animo. Copiando dal

F. Madox Brown — *La decapitazione di Maria Stuarda regina di Scozia* (1842).
Col gentile permesso del proprietario Sig. Henry Boddington Esq.

modello, gl'infuse nel volto i suoi proprî sentimenti di malinconia e di abbattimento. Le difficoltà finanziarie e la fissazione di non essere inteso, consumavano l'esistenza di Madox Brown. Pensava che la sua vita non avrebbe avuto più scopo e che l'epilogo non sarebbe stato che amarezza e disinganno. Pareva che vedesse la lunga fila di anni davanti a sè e prevedesse il resultato finale di tutti i suoi sforzi. " Cromwell nella sua tenuta „ ha molte caratteristiche in comune con l'opera più importante di Madox Brown " Lavoro „. Quando l'occhio ha afferrato e compreso la figura spiccata di Cromwell, è difficile che si soffermi come nel " Lavoro „ in altre parti della tela. L'esposizione del soggetto e il labirinto delle allusioni e delle citazioni non son certo tanto stupefacenti quanto nella grande opera " La-

voro „. Sebbene Madox Brown non fosse nè un simbolista nè un pittore allegorico, pure anticipò queste due tendenze moderne, perchè ogni suo lavoro aveva un significato più esteso e più profondo di quello che non appariva all'osservatore superficiale. La virile figura di Cromwell esercitò grande influenza sulla mente di Madox Brown. Oltre le due rappresentazioni che fece di Cromwell in questo tempo, ne disegnò diverse altre illustranti la carriera del Protettore.

stato e disilluso, se ne tornò alla solitudine e compose il " Lavoro „. Dopo aver buttato giù l'insieme, Madox Brown pensò che non poteva impiegarvi il tempo necessario a completarlo a meno che non gli fosse commesso. La sua posizione economica era assai precaria e solo a stento riusciva a soddisfare ai bisogni della famiglia. Mise allora da parte il suo quadro e dovè ridursi a lavorare in litografia per un commerciante a 26 franchi il giorno. Si salvò da questa posizione penosa col premio

F. Madox Brown — *Cristo che lava i piedi a Pietro* (1852). — (Nella Galleria Nazionale di Londra).

Al quadro sopraccennato tennero subito dietro due più piccoli: " La Sepoltura „ e " Romeo e Giulietta „, ambedue notevoli pel colorito, per l'insieme e per il sentimento profondamente drammatico che vi è trasfuso.

Finito il " Cromwell „, il dottore gl'ingiunse di sospendere le sue occupazioni per un anno, perciò ritornò per qualche tempo nel mondo, vagando da un posto all'altro sotto l'impressione che i suoi amici ed antichi colleghi, assorbiti nelle loro occupazioni e nei loro affari, non s'interessassero più di lui e dell'opera sua e che la sua antica posizione d'intimità e confidenza fosse ormai occupata da altri. Disgu-

di Birmingham per il suo quadro: " Cristo che lava i piedi a Pietro „, ch'era passato inosservato per tanti anni, cioè dal suo primo apparire all'Accademia.

In seguito di questo pubblico attestato la fama di Madox Brown fece un piccolo passo in avanti ed egli potè avere la tanto desiderata commissione per il " Lavoro „, al quale si dedicò subito con grande zelo. Cominciato nel 1855, fu finito nel 1863. Unitamente a quest'opera ne comparve un'altra assai strana: " Gli agnellini „, che diviene addirittura enigmatica appena si cerca di darle un significato.

Fu chiamata, molto a torto, " Arte Catto-

lica „, mentre non era che un semplice studio di luce e di colore e come tale doveva restare se non voleva esser giudicata con assai maggiore severità. Non essendo però ben composto, nè presentando alcuna attrattiva speciale, fu poco osservato, anche dopo esposto una seconda volta, e presto ricadde nell'oblìo.

Nell'intervallo corso nell'esecuzione del quadro " Il Lavoro „, Madox Brown si accinse ad un nuovo esperimento, cioè alla pittura dei cartoni da riprodursi sui vetri colorati. Il primo, " La Trasfigurazione „, ebbe buon successo e della società, pure possedeva l'arte di tener sempre divertiti i suoi ospiti e di riunire fra loro con reciproco piacere e vantaggio le persone di merito.

Fu nel suo studio di Londra che compiè " Il Lavoro „. Forse la descrizione che ne fa egli stesso ne spiegherà meglio di altre parole lo scopo e il significato.

" Il mio piano originale era di rappresentare come tipi del lavoro e farne il centro d'attrazione, un gruppo di minatori inglesi, campioni evidenti del lavoro e della fatica. Qui son rap-

F. Madox Brown — *La Sepoltura* (1869).

gli procurò molte altre commissioni. In quel frattempo l'artista era anche l'anima del movimento che si faceva per esporre le opere dei soci dell'Unione Preraffaellita separate dai lavori di altro stile, in modo che il pubblico potesse giudicare serenamente questa scuola tanto discussa. Holman Hunt, Dante Gabriele Rossetti ed infine tutti i veri amici di Madox Brown riuscirono finalmente a persuaderlo di tornare a stabilirsi in una parte più centrale di Londra affinchè il suo lavoro potesse esser più conosciuto ed attirar compratori. Dopo molta ritrosia ed esitazione acconsentì, e con l'introito sempre crescente e in conseguenza con la mente più sollevata, potè ricevere in casa sua tutti gli uomini d'ingegno di quel tempo. Sebbene non fosse stato mai amante presentati il giovane marinaro in tutta la pienezza della salute e della bellezza virile e l'energico e robusto operaio inglese che lavora ed ama la sua birra. Il marinaro, scapolo, egoista, forte di muscoli, forse un po' duro là dove si dice debba aver sede il sentimento della pietà, di natura piuttosto animalesca e che se non fosse stato avvezzato fin da giovane ad impiegar le sue forze in un lavoro proficuo avrebbe ora potuto perdere il suo tempo in sogni vani, occupa nel gruppo il posto dell'eroe. Sta ritto su di una piattaforma girata al disopra di un fossato, mentre poco discosto due uomini scavan la terra, che gettano verso di lui con la pala e ch'egli riunisce in un monte poco più in là. A queste figure segue per entità di significato un miserabile

vestito di stracci, cui non è stato mai fatto apprezzare il benefizio del lavoro, con gli occhi inquieti e con l'animo dubbioso e diffidente di tutto. In contrasto con l'uomo vagabondo ed irrequieto, nell'angolo opposto del quadro stanno due uomini che parrebbero sfaccendati: sono essi i campioni del lavoro mentale, sembrano oziosi all'apparenza, ma lavorano al benessere degli altri colla saggia direzione e con l'equa distribuzione del lavoro. Sono di quei Savi che in Grecia avrebbero predicato la loro fede sulla pubblica piazza. Lì presso, sulla spiaggia ombreggiata, stanno altri tipi: segatori in cerca di lavoro, due figli della " verde Erine ", uno dei quali scalzo con accanto la moglie che allatta il bambino; un vecchio marinaro trasformato in mietitore e due giovani contadini in cerca di lavoro per la mietitura, sfiniti dalla febbre e fors' anche dalla fame. Più indietro vi è un gruppo affatto differente: questa è la classe ricca. In prima linea stanno due signore, una è intenta a distribuire brevi trattati religiosi e ne getta uno verso il restio marinaio che lo accoglie con benevola indifferenza; l'altra invece, assai bella, sembra assorta soltanto nel suo abbigliamento e ha l'aria di volersi goder la vita il più possibile. Sul davanti del quadro scorgiamo un gruppo di fanciulli cenciosi; la bambina maggiore, che non può aver più di dieci anni, ha un'espressione quasi sinistra sulla sua faccia smunta; però stringe con tenerezza una sorellina tra le braccia, mentre gli altri fanciulli stanno annidiati intorno a lei. I due personaggi a cavallo, che si scorgono in distanza, son padre e figlia e mostrano di essere persone facoltose. Il signore guarda con benevolo interesse la folla affaccendata intorno a lui, ma nella sua fisonomia si scorge un che di seccato nel vedersi impedita la via che vuol seguire. L'uomo che porta un vassoio con la birra è stato messo lì per far risaltare il contrasto tra la vita della città e quella più semplice e vigorosa della campagna. Devo soltanto aggiungere che l'effetto del sole cocente di luglio rappresentato in questa pittura è stato tentato perchè pareva specialmente adatto a rappresentare il Lavoro in tutta la sua severità. "

La tela riproduce il ritratto di Carlyle che in quel tempo predicava. il suo vangelo sul lavoro ed alla cui influenza letteraria può riferirsi il soggetto del quadro. Madox Brown sentì che quest'opera alla quale aveva dedicato undici anni d'instancabile energia e di fatica intellettuale era certo il suo capolavoro, per cui aspettava ansioso il verdetto del pubblico. Onde avere maggior tempo per finire comodamente il quadro e procurarsi qualche guadagno con più rapidità, intraprese una copia del " Lavoro " in piccole proporzioni, copia che gli era pure stata commessa. Credo che sia stato appunto uno degli errori più fatali di Madox Brown quello di far continue riproduzioni dei suoi quadri, le quali distoglievano il pubblico dal porre tutto l'interesse sull'originale. Ciascuna delle sue tele migliori fu copiata e ricopiata o nei particolari o nel sentimento o nel concetto e l'artista cadde gradatamente nell'abitudine di valersi di qualche altro soggetto già svolto come base di un nuovo studio, restringendo così la sua vena creativa.

Mentre Madox Brown lavorava ai cartoni, unicamente per far denaro, gli fu suggerita un'idea la quale si maturò ed effettuò con la fondazione della Ditta, conosciuta oggi col nome di " Morris & Co. " dal nome del poeta che fu il capitalista dell'impresa. Quella ditta portò coi suoi sforzi un gran cambiamento nello stile di decorazione delle case d'Inghilterra, ritraendolo dalla via così brutta e antiestetica in cui era caduto alla fine dell'epoca Giorgiana e al principio di quella Vittoriana. Qui non è luogo da far la storia di questa ditta, ma certo essa aprì un campo affatto nuovo alle forze di Madox Brown, quello della pittura dei cartoni per l'applicazione al vetro colorato. Una finestra ch'egli aveva disegnato tre anni prima non gli costò molto lavoro, ma fra i disegni eseguiti per la " Morris & Co. " (che devon superare i centocinquanta) ne produsse molti d'importanza considerevole. In seguito all'esposizione di alcuni di questi cartoni, e all'influenza di diverse persone facoltose, Madox Brown ebbe la commissione di decorare con affreschi la sala del Palazzo di Città a Manchester. Per l'esecuzione dei dodici affreschi, illustranti la storia locale, che lo tennero occupato per diversi anni, l'autore dovè trasferire il suo domicilio nella grande città manifatturiera dell'Inghilterra del Nord. Qui

ebbe il suo momento opportuno per distinguersi e per mostrare ad un mondo indifferente tutta l'energia di cui era capace. L'occasione propizia di un lavoro decorativo di genere storico era proprio quale si confaceva alla sua indole d'artista. Ciascuna delle pitture prova quanto era fermo in lui il desiderio di studiare la natura fino alla fine. In pochissimi di essi si scorge una parte di quel manierismo che proveniva dai primi insegnamenti ricevuti, dei quali si risente sempre. Anche giudicata nell'insieme, è impressa in tutta la serie la personalità di Madox Brown; lo svolgimento di ogni soggetto dimostra l'ingenua naturalezza e franchezza d'immaginazione dell'autore. Tutti poi rivelano una benevola simpatia verso la natura umana e par che facciano rivivere in modo spiccato quel senso di penetrazione che era addirittura sparito nei lavori degli ultimi dieci o dodici anni e che non scorgiamo per esempio nè in “ Romeo e Giulietta „, nè nel “ Destino di Cordelia „.

Nell'arte Brown prendeva due differenti aspetti: nella concezione dei suoi lavori s' immedesimava con l'eroe del quadro e pareva che doventasse per quel tempo un mistico austero, un amante appassionato o uno scienziato distratto. Ma quando l'idea centrale era organizzata e svolta, allora s' interessava al mondo esteriore, anche meno simpatico: al fanciullo vagabondo e indifferente della “ Sepoltura „ e alla spensierata e ignorante ragazza del “ Cromwell „. Madox Brown ebbe per tutta la vita molto del fanciullo nella sua natura; la tendenza del suo animo era franca e sincera e non di rado indagatrice e da imbarazzare, appunto come quella di un fanciullo. A questo si aggiunga la sua potenza drammatica e la quasi titanica energia. Il suo lavoro non fu mai blando, mai veramente compiuto, ma fu sincero e vigoroso sino alla fine; lo stile sempre nobile ed integro e dentro certi limiti corretto il più possibile. La sua imperfezione era sempre personale, e questo è molto in un periodo nel quale tanta tendenza si manifesta verso la perfezione meccanica e in cui si cerca di soffocare ogni tentativo d'individualità che ardisca penetrare attraverso la vernice uniforme della moda. Disgraziatamente, il suo lavoro fu amareggiato da basse critiche e da meschine gelosie per parte dei Magistrati della Città e degli artisti rivali, purtroppo provocate dal suo umore litigioso e irascibile.

Durante il soggiorno di Madox Brown a Manchester il suo diletto amico Dante Gabriele Rossetti s'infermò gravemente e morì dopo molti anni di sofferenze. Questa triste circostanza fu un altro colpo per il povero pittore, che sentì ad un tratto scemarsi anche l'amore e l'interesse per il suo lavoro. Passava delle ore intere immobile davanti alla parete che doveva decorare e solo le calde preghiere della famiglia potevano spingerlo a vincere la malinconia e a continuare l'opera sua. Ma alla fine il suo carattere riottoso gli attirò tanta impopolarità, che fra questo e il precario stato di salute della moglie si decise di tornare a Londra, dove poco dopo il suo arrivo restò vedovo un'altra volta. Essendo sopravvissuto alle sue due mogli, all'unico figlio e a tanti suoi amici, disilluso, non apprezzato, mesto, depresso, parevagli che la vita fosse troppo lunga per lui. Morì il 6 ottobre 1893 più di abbandono e di dolore che per la tarda età; ma fino al giorno della sua morte lavorò assiduamente nello studio.

Era appena entrato nel numero dei più, tanta è l'ironia della vita, che cominciò a manifestarsi dell'interesse pei suoi lavori ed a riconoscersi che con Madox Brown era sparita una forza viva e una individualità influente pel suo paese e per il suo tempo. Il suo esempio, la sua opera assidua segnarono un'epoca nella storia dell'arte inglese, sebbene l'Inghilterra dei suoi giorni non avesse saputo apprezzarlo degnamente mentr'era in vita. Lui morto, riconobbero con Carlyle: “ Quanto è più facile il notare i difetti di un circolo che l'afferrarne l'intera circonferenza. „

HELEN ZIMMERN.

LETTERATI CONTEMPORANEI: ANATOLE FRANCE.

I.

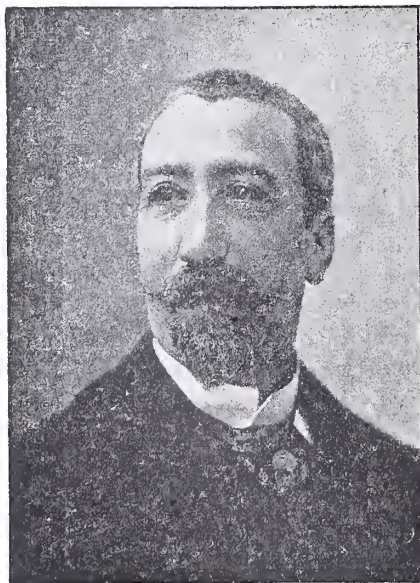
ANATOLE France, il cui vero nome è Anatole Thibaut, è senza dubbio una delle più spiccate e più interessanti personalità di quella letteratura francese, la quale, ad onta delle crudeli perdite fatte in questi ultimi anni, serba pur sempre il suo glorioso primato su tutte le altre letterature europee, che possono soltanto parzialmente rivaleggiare con essa, l'inglese per la poesia, la russa pel romanzo, la scandinava pel dramma.

Eppure la notorietà di questo squisito, arguto e sapiente artista, che, come Paul Bourget, con cui ha qualche punto di contatto, è, volta a volta, poeta, critico e romanzatore, è rimasta per molto tempo limitata ad una non troppo ampia cerchia di letterati e di buongustai e soltanto da cinque o sei anni si è andata allargando nel pubblico francese, che egli definitivamente conquise, tre anni fa, col suo bellissimo romanzo " *Le lys rouge* ", il quale invero segna una delle più importanti tappe della sua gloriosa carriera di scrittore.

Le prime armi nella letteratura Anatole France le fece come poeta, e le naturali tendenze del suo ingegno colto ed aristocratico lo spinsero subito ad unirsi, recluta tardiva ma preziosa, al nobile ed altiero gruppo di poeti, conosciuti sotto la denominazione di Parnassiani, troppo spesso scherniti e denigrati e di cui forse neppure oggidì è giustamente apprezzata la benefica opera. Non già che io intenda disconoscere che il programma dei Parnassiani fosse troppo limitato ed esclusivo, che il volere esiliare la passione dalla poesia fosse un grave errore, non minore del volontario ritrarsi fuori e sprezzare quella vita moderna, così multiforme e così interessante, che intorno ad essi si agitava; nè intendo già affermare che il loro culto esagerato, esclusivo per la forma non fosse peccaminoso, come quello che detronizza l'idea a favore della parola, e che le loro riunioni riservate, secrete quasi, i loro scambievoli incensamenti non avessero qualche cosa di poco serio e quasi di puerile. Parmi soltanto che meriti di essere benevolmente notato il loro disinteressato e religioso amore per l'arte; parmi che debbasi tener conto che furono essi che in un'epoca, in cui il maggior numero dei letterati correva dietro ai successi facili, chiassosi e rimuneratori del giornalismo e del teatro, mantennero vivo il fuoco sacro della poesia, e che dal loro cenacolo sono usciti i migliori poeti, di cui oggidì la Francia possa vantarsi; parmi infine che non bisogna dimenticare che i Parnassiani hanno spinta la scienza del verso ad una perfezione non mai per lo innanzi raggiunta, insuperabile quasi, che hanno abituato il pubblico — un certo pubblico almeno — a gustare la ricchezza delle rime e la sonora e sapiente armonia dei ritmi, a discernere i buoni dai cattivi verseggiatori, e che l'idioma francese, siccome riconosce lo stesso Zola, tutt'altro che benevolo per essi, è stato lavorato dalle loro dita come una materia preziosa, di maniera che anche i più mediocri hanno lasciato versi di fattura irreprensibile.

Anatole France, artefice coscienzioso e paziente, nudrito di studii classici, abituato fin dall'adolescenza ad ammirare la grandiosità epica di Omero e la soavità di Virgilio, accettò di buon grado l'estetica Parnassiana, aspirante ad un'ideale bellezza plastica, ed indirizzò la navicella del suo ingegno verso le serene e beate plaghe dell'antica Grecia. Però il poemetto che ne riportò, " *Les noces corinthiennes* ", di un'ispirazione delicata e di una forma squisita, già risentiva di un'altra spirituale influenza, che doveva in modo così possente e così incancellabile imprimersi nel suo cervello da trasparire in tutte le successive e svariate creazioni di esso, l'influenza cioè di quel geniale scettico, di quel sublime dilettante, di quel maraviglioso prestigiatore d'idee e di sistemi filosofici che è stato Ernest Renan.

Anatole France

Nel bel poemetto del

France è narrato il semplice ma doloroso dramma di un'ingenua ed amorevole anima di fanciulla greca, lottante tra i doveri che le impone la religione cristiana da lei abbracciata e la passione che la spinge sul petto di un amabile giovane. L' azione si svolge a Corinto, nei primi secoli del Cristianesimo, e la famiglia di Dafne è divisa dalla religione, giacchè Dafne e la madre Callista sono cristiane, mentre il padre Ermia, un vecchio e giudizioso agricoltore, e il fidanzato Ippia sono pagani. Callista cade gravemente malata e, nella paura della minacciante morte, si rivolge a Dio facendo voto se la salverà di consacrargli la verginità della figliuola. Ella guarisce ed impone a Dafne di rinunziare al suo fidanzato e di dedicarsi a Dio; la fanciulla, benchè a malincuore, si rassegna al penoso sacrificio, ma, ritornato d'improvviso Ippia, ella sente di non aver più la forza di immolare l' ardente suo amore; spera di impietosire la madre, ma costei non l' ascolta e discaccia, ricoprendolo di contumelie, il fidanzato. Non sapendo come uscire dalla fiera lotta tra la religione e l'amore, che così crudelmente dilania il suo tenero cuoricino, Dafne ingoia del veleno e poi va a raggiungere, di nottetempo, l'amato garzone e muore tra le sue braccia, dolce vittima insieme di Cupido, lo spietato Iddio fanciullo dell' Olimpo pagano, e del

Dieu triste à qui plait la souffrance!

Il contrasto tra il divino sensualismo pagano e il divino misticismo cristiano appare eziandio nell'altro volume poetico del France “ *Poèmes dorés* „, in uno dei quali è, con così magistrale sottigliezza psicologica e così elegante vaghezza d'imagini, descritta l'ardente sete d'ignoto, che sospinge le stanche anime delle voluttuose peccatrici romane verso la poetica religione di dolore e di carità del soave Messia ebraico:

Les femmes ont senti passer dans leurs poitrines
Le mol embrasement d'un souffle oriental.
Une sainte épouvante a gonflé leurs narines
Sous des dieux apparus loin de leur ciel natal.

. . . .

Elle les voit si beaux! Son âme avide et tendre,
Que le siècle brutal fatigua sans retour,
Cherche entre ces esprits indulgents à qui tendre
L'ardente et lourde fleur de son dernier amour.

. . . .

Et Leuconoé goûte éperdument les charmes
D'adorer un enfant et de pleurer un dieu...

Ora ciò che è da notare, fin da queste prime opere poetiche di Anatole France, è la sua imparzialità cerebrale, la sua tendenza a contemplare i varii aspetti della vita così come i successivi aspetti dei fenomeni morali e religiosi, senza partito preso di predilizione appassionata o di appassionata ostilità, senza fare il viso d'arme nè al Paganesimo, nè al Cristianesimo, ma considerando tanto l'uno come l' altro con serena e comprensiva benevolenza, che in altri suoi libri si velerà d'ironia, giacchè egli è convinto, come il maestro suo Renan, che la verità è dovunque ed in nessuna parte.

II.

Come critico, Anatole France ha, per varii anni, dato, quasi ogni settimana, un articolo al grave *Temps*, articoli che, raccolti insieme, sotto il titolo complessivo “ *La vie littéraire* „, formano quattro grossi volumi.

Essi sono certo pieni di acume e di una dottrina solida, varia e garbatamente esposta; in essi si vede un interessamento, non comune nei critici francesi, e che nel Brunetière diventa invece testarda incomprensione e nel Lemaître più di una volta mordace ostilità, per le produzioni più ardite e novatrici degli scrittori della nuova generazione; ma troppo spesso il libro nuovo che il France dovrebbe prendere in esame, piuttosto che essere l'unico soggetto di un attento, minuzioso, amoroso esame, gli serve di semplice pretesto a divagazioni erudite, a considerazioni più o meno argute e fantasiose, a generalizzazioni filosofiche; ma i suoi criterii estetici sono un po' troppo ondeggianti e non alieni da simpatie e da antipatie personali; ma egli abusa della terribile arma dell'ironia e sovente le sue espressioni sono così maliziosamente ambigue che non si riesce a comprendere se egli voglia lodare o biasimare; ma infine le sue pagine critiche su scrittori contemporanei non sono quasi mai riscaldate da quella bella fiamma d'entusiasmo schietto, che io m'ostino, col Flaubert, a stimare una delle più essenziali doti che debba possedere un critico.

Non nego già che, letti separatamente, gli articoli critici del France non esercitino, come tutto ciò che esce dalla sua penna incantatrice, un fascino grande; quando però si rileggono raccolti in volume si finisce col risentire un'impressione acuta di scontento, giacchè appare evidente che egli si serve del suo pirronismo mordace e del suo dilettantismo erudito per venir meno a quei doveri di giudice, d'interprete, di analizzatore di anime e di consideratore di forme, verbali o plastiche che siano, ai quali anche il critico più ecclettico non può e non deve sottrarsi. Che una critica assolutamente obbiettiva sia un assurdo, sono pronto a riconoscerlo anch'io, ma non perciò credo che sia da accettarsi la definizione paradossale, tra umoristica e scettica, che della critica dà quel *bénédictin narquois* [1] che è il France: “ Telle “ que je l'entends, la critique est, comme la “ philosophie et l'histoire, une espèce de roman

[1] Questa arguta definizione della personalità morale dell'autore della *Rôtisserie de la Reine Pédauque* è del Senatore Hébrard, direttore del *Temps*, ed è riferita, non senza compiacenza, dal France stesso nella prefazione del 1º volume dei suoi saggi critici.

23

Mais moi, qui avais vu finir le règne de Saturne, je trouvais naturel et juste que Jupiter périt à son tour. J'étais résigné à la chute des grands Dieux. Je ne résistai pas aux messagers du Galiléen. Même, je leur rendis de petits services. Connaissant mieux qu'eux les sentiers des bois, je cueillais des mûres et des prunelles que je déposais sur des feuilles au seuil de leur grotte. Je leur offris aussi des œufs de pluvier. Et, s'ils bâtissaient une cabane, je leur apportais sur mon dos du bois et des pierres. En retour ils versèrent de l'eau sur mon front et me souhaitèrent la paix en Jésus-Christ.

Je vivais avec eux et comme eux. Ceux qui les aimaient m'aimaient. Ainsi qu'on les honorait on m'honorait moi même et ma sainteté paraissait égale à la leur.

Pagina autografa di Anatole France.

" à l'usage des esprits avisés et curieux, et tout " roman, à le bien prendre, est une autobio- " graphie. Le bon critique est celui qui raconte " les aventures de son âme au milieu des chefs- " d'œuvre. „

Questa egoistica civetteria cerebrale, per cui il France scrivendo un articolo non si preoccupa di far conoscere e possibilmente di fare amare il libro preso da lui in esame, ma vuol sempre interessare il lettore col propio io, fa sì che, mentre egli si compiace di far sfoggio della sua dottrina di topo di biblioteca, citando ad esempio, a proposito della " *Terre* „ di Zola, un ignoto ed insignificante poemetto latino di

un gesuita del XVIII secolo, parlando invece di scrittori modernissimi, ne alteri, con trascuraggine alquanto disdegnosa e forse non del tutto involontaria, l'ortografia dei nomi ed attribuisca ad uno la frase od il verso di un altro, come, per portare un esempio, gli accade nella prefazione al 2° volume della " *Vie littéraire* „.

Ma ciò che gli succede più spesso è di contraddirsi. Ahimè! quello della contraddizione è uno scoglio, che difficilmente può, per tutta una carriera, evitare anche il critico più convinto e più accorto; però ciò che vi è di singolare nel France è che egli non soltanto non sforzasi di evitarlo, ma quasi vi si lancia contro con compiacenza. La cosa dapprima sorprende; riflettendo poi alle tendenze del suo spirito di scettico dilettante essa appare naturalissima. Del resto anche di ciò egli si è difeso, se non forse in modo affatto persuasivo, certo con molto spirito e con l'abituale sottigliezza razionatrice. Statelo ad udire: " Il faut permettre aux pauvres humains de ne pas toujours accorder leurs maximes avec leurs sentiments. Il faut même souffrir que chacun de nous possède à la fois deux ou trois philosophies; car, à moins d'avoir créé une doctrine, il n'y a aucune raison de croire qu'une seule est bonne; cette partialité n'est excusable que chez un inventeur. De même qu'une vaste contrée possède les climats les plus divers, il n'y a guère d'esprit étendu qui ne renferme de nombreuses contradictions. A dire vrai, les âmes exemptes de tout illogisme me font peur; ne pouvant m'imaginer qu'elles ne se trompent jamais, je crains qu'elles ne se trompent toujours, tandis qu'un esprit qui ne se pique pas de logique peut retrouver la vérité après l'avoir perdue. On me répondra sans doute, en faveur des logiciens, qu'il y a une vérité au bout de tout raisonnement, comme un œil ou une griffe au bout de la queue que Fourier a promise aux hommes pour le jour où ils seront en harmonie. Mais cet avantage restera aux esprits sinueux et flottants, qu'ils peuvent amuser autrui dans les erreurs qui les amusent eux-mêmes. „

III.

È come novelliere e romanziere che io preferisco Anatole France; e fra i parecchi volumi, che formano il suo bagaglio di romanzatore, tre, sopra tutto, non tenendo conto di " *Le lys rouge* „, e dei due squisiti suoi recentissimi volumi, " *L'orme du Mail* „ e " *Le mannequin d'osier* „, che, possedendo un'eccezionale importanza nell'opera sua, meritano di venire analizzati più lungamente, io ho gustati col più vivo diletto spirituale: " *Le crime de Sylvestre Bonnard* „, " *Thaïs* „ e " *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* „.

Il primo è una specie di giornale autobiografico di un membro settuagenario dell'Istituto, il quale è pieno di arguta bonarietà ed è acceso di passione per le letterature classiche. Questo vecchio celibe arzillo e di buonumore, provvisto di piccole manie innocenti e che trema dinanzi ad una vecchia serva che lo tiranneggia, s'interessa ad un'orfanella, di cui ha amato la madre, la toglie dalla pensione in cui ella si sentiva infelice, la conduce in casa sua, e la educa con amorosa cura; e quando un bel giorno s'accorge che ella si è innamorata di un giovanotto, glielo fa sposare e si sente beato nel contemplare l'altrui felicità, nel nobile orgoglio di aver tanto contribuito a formarla. Null'altro, eppure l'arte grande del France, che ha saputo infondere un po' della sua anima nell'anima del vecchio scienziato ed ha saputo mirabilmente mescolare l'ironia alla tenerezza, ne ha fatto un libro delizioso.

" *Thaïs* „ invece ci porta nei deserti di quella austera Tebaide, già dipinta con sì magnificante stile da Gustave Flaubert nell'indimenticabile " *Tentation de Saint Antoine* „ e ci mette in presenza di un devoto anacoreta, che vive in una miserabile capanna digiunando e pregando. Ora, un bel giorno, il pio uomo, ripensando al suo passato e ricordandosi di aver conosciuto in Alessandria una famosa cortigiana, l'irresistibile Taide, sente nascere dentro di sè l'ispirazione di andare a trovarla e di strapparla al peccato. Senza por tempo in mezzo, egli si mette in cammino e, dopo venti giorni di faticoso viaggio, giunge ad Alessandria. Da un amico si fa introdurre alla presenza della bellissima donna e le parla con sì terribile ed affascinante eloquenza che Taide si converte e, rinunziando a tutti i beni ed a tutti i piaceri del mondo, si va a rinchiudere in un monastero e diventa una santa. Ma il povero anacoreta, ritornato nel suo eremo, si accorge di amare ardentemente Taide ed è di continuo tormentato da sogni impudichi. È il demonio che tenta di dannarlo, o la dea Venere, che, siccome gli ha profetato un amico pagano, si vendica in tale terribile modo di lui? Come che sia, egli si sottopone, per ben dieci anni, alle più dure prove, senza mai riuscire a ritrovare la calma dell'anima, senza mai riescire a scacciare la provocatrice imagine della bella cortigiana da lui convertita. Alfine, sotto la stretta feroce del dolore, la sua mente si schiude alla verità: egli comprende che tutta la sua vita di sacrifizio non è che figlia di uno smodato orgoglio e che egli si è stupidamente sottratto all'amore, per un vano sogno di perfezione. Corre allora al monastero dove è rinchiusa Taide, vi penetra violentemente e stringesi al seno, con amorosa rabbia, la così a lungo desiata donna; ma costei gli spira tra le braccia, ed egli cade a terra esausto e bestemmiante. L'amore è la suprema legge del mondo e nes-

suno ha il diritto di sottrarsi ad esso: ecco la conclusione di questo libro, che non è soltanto opera magnifica di poeta, ma anche di erudito e di moralista.

Nella “ *Rôtisserie de la Reine Pédauque* „, come del resto in tutti i romanzi del France, l'azione è scarsa e non serve che a mettere in evidenza un curioso tipo di vecchio abate del secolo scorso, Jérôme Coignard, che è forse la più geniale creazione del nostro autore. L'abate Coignard vien costretto dalle tristi necessità dei tempi a fare i più strani mestieri, giacchè diventa, volta a volta, professore di eloquenza, scrivano pubblico, segretario di una ballerina, e alla fine lo vediamo far da ajo al figlio di un rosticciere. Egli però serba sempre inalterata la sua serenità d'animo, che gli fa osservare e giudicare uomini e cose con una indulgenza non priva di malizia, e non si diparte mai da un giudizioso senso pratico, per cui trova non minor diletto nel contemplare le bianche spalle di una formosa donnina o nel sorseggiare il riconfortante contenuto di una vecchia bottiglia, che nel ragionare, accanto ad una bella fiammata, di letteratura o di filosofia.

In un volume, venuto alla luce nel 1893 sotto il titolo di “ *Opinions de Jérôme Coignard* „, il buon abate è ricomparso, benchè l'autore lo avesse fatto morire assassinato da un vecchio giudeo malefico e sospettoso, ed ancora una volta abbiamo avuto il raro godimento spirituale di udirlo filosofeggiare, con bonario scetticismo e con stupefacente erudizione, sui più gravi problemi sociali e morali.

A dare un'idea dell'originale e brillante modo di ragionare del dotto e loquace abate trascriverò qui appresso il discorso sofisticamente sottile con cui sforzasi di dimostrarne l'inutilità e la falsità della storia: “ Qu'est-ce que l'histoire? “ Un recueil de contes moreaux ou bien un “ mélange éloquent de narrations et de harangues, selon que l'historien est philosophe ou “ rhéteur. Il s'y peut trouver de beaux morceaux “ d'éloquence, mais l'on n'y doit point chercher “ la vérité, parce que la vérité consiste à montrer “ les rapports nécessaires des choses et que l'histoire ne saurait établir ces rapports, faute de “ pouvoir suivre la chaîne des effets et des causes. “ Considérez que chaque fois que la cause d'un “ fait historique est dans un fait qui n'est point “ historique, l'histoire ne le voit point. Et comme les faits historiques sont liés étroitement “ aux faits qui ne sont pas historiques, il en “ résulte que les événements ne s'enchaînent “ point naturellement dans les histoires, mais “ qu'ils y sont liés les uns aux autres par de “ purs artifices de rhétorique. Et remarquez “ encore que la distinction entre les faits qui “ entrent dans l'histoire et les faits qui n'y “ entrent point est tout-à-fait arbitraire. Il en “ résulte que, loin d'être une science, l'histoire est condannée, par un vice de nature, “ au vague du mensonge. Il lui manquera toujours la suite et la continuité sans lesquelles “ il n'est point de connaissance véritable. Aussi “ bien on ne peut tirer des annales d'un peuple aucun pronostic pour son avenir. Or, le “ propre des sciences est d'être prophétiques, “ comme il se voit par les tables où les lunaisons, les marées et les éclipses se trouvent “ calculés à l'avance, tandis que les révolutions “ et les guerres échappent au calcul. „

Ma il malizioso prelato non soddisfatto ancora della sua paradossale requisitoria contro la storia v'aggiunge come conclusione un assai gustoso apologo. Il principe Zemiro, salito giovanissimo sul trono di Persia, fece chiamare tutti gli accademici del suo regno ed ordinò loro di comporre una storia universale, non trascurando nulla per renderla completa. Dopo vent'anni, l'opera, costituita di non meno di seimila volumi, viene presentata al re, il quale essendo frattanto giunto all'età matura ed essendo occupato dalle cure dello Stato, chiese ai dotti compilatori di farne un riassunto proporzionato alla brevità dell'esistenza umana. Passarono ancora venti anni ed i 6000 volumi vennero ridotti a 1500, ma erano ancora troppi pel desiderio del re invecchiato, sicchè ci vollero altri dieci anni di lavoro per ridurli a non più di 500 e venirgli di nuovo presentati.

“ — Je me flatte d'avoir été succinct, dit le “ secrétaire perpétuel.

“ — Vous ne l'avez pas encore été suffisamment, répondit le roi. Je suis au bout de ma “ vie. Abrégez, abrégez, si vous voulez que je “ sache, avant de mourir, l'histoire des hommes.

“ On revit le secrétaire perpétuel devant le “ palais, au bout de cinq ans. Marchant avec “ des béquilles, il tenait par la bride un petit “ âne qui portait un gros livre sur son dos.

“ — Hâtez-vous, lui dit un officier, le roi se “ meurt.

“ En effet le roi était sur son lit de mort. “ Il tourna vers l'académicien et son gros livre “ un regard presque éteint, et dit en soupirant:

“ — Je mourrai donc sans savoir l'histoire des “ hommes!

“ — Sire, répondit le savant, presque aussi “ mourant que lui, je vais vous la résumer en “ trois mots: *Ils naquirent, ils souffrirent, ils* “ *moururent.*

“ C'est ainsi que le roi de Perse apprit sur “ le tard l'histoire universelle. „

IV.

Se il pubblico di Anatole France era rimasto relativamente limitato, ciò era accaduto sia perchè, nei suoi libri in prosa ed in versi, più che osservatore, più che psicologo, egli si era dimostrato moralista; sia perchè la sua passione per le idee generali ed astratte e per i

Anatole France, accademico — Caricatura di Bob. *

problemi filosofici e la sua vasta coltura di studioso instancabile, che troppo spesso lo spingeva a far sfoggio di erudizione, se rendevano particolarmente gustosi ai letterati i suoi scritti, allontanavano da essi la grande maggioranza di coloro che leggono soltanto per divertirsi o per commuoversi; sia perchè l'amore che rimane pur sempre la suprema attrattiva delle opere di amena letteratura, nei suoi romanzi o aveva un' importanza tutt' affatto secondaria, come per esempio nel " *Crime de Sylvestre Bonnard* ", o assumeva, come accade in " *Thaïs* ", il carattere di sentimento fantastico o di astrazione metafisica.

Ed ecco che il France, giunto al suo cinquantesimo anno di età, dopo aver pubblicati quattordici o quindici volumi di versi e di prosa critica e novellistica, decise, tre anni fa, di scrivere un romanzo di passione, che gli accattivasse di un tratto le simpatie di un pubblico assai più vasto ed anche un po' diverso di quello a cui per solito egli si rivolgeva coi suoi articoli e coi suoi libri.

Ciò che lo spinse a scrivere " *Le lys rouge* " fu un accesso di frenetico desiderio di quella larga popolarità, che lusinghiera sorride anche alle più sdegnose ed aristocratiche anime di artisti, o fu piuttosto la caratteristica mutabilità del suo spirito di scettico dilettante, che non si arresta ad un unico ideale estetico, ma corre, desioso e curioso, dietro alle più svariate forme letterarie? Chi può dirlo? Vi è tanta parte di mistero e di incoscienza nella concezione e nella gestazione di un'opera d'arte!

Certo è che il France, scrivendo questo suo romanzo psicologico di passione sensuale, svolgentesi nel fastoso ambiente dell'alta società parigina, sapeva bene, benchè fin allora avesse sdegnosamente trascurato di farlo, quale carattere gli si dovesse dare e quali piccanti ingredienti bisognasse introdurvi per piacere al gran pubblico, per piacergli però, mantenendosi pur sempre rispettosi di quell'arte, di cui così altamente s'infischiano i bassi manipolatori di manicaretti all'Ohnet.

Difatti Anatole France a Jules Huret, che era andato, alcuni anni fa, ad intervistarlo per la sua famosa inchiesta sull'evoluzione letteraria, ecco come spiegò la decadenza del naturalismo: " Et puis il y a une autre cause à la " mort — provisoire je veux bien — du na" turalisme. Il n'y a presque plus que les fem" mes qui lisent le roman, c'est un fait, les " hommes n'ont pas le temps. Eh bien! les

* In questa graziosissima caricatura della Contessa de Martel — *Bob* e *Gyp* sono i due suoi pseudonimi — Anatole France ci appare vestito da Accademico e circondato da varii personaggi dei libri suoi più noti, cioè, incominciando da sinistra, Thaïs, la Comtesse Martin (*Le lys rouge*), Manon la vielleuse (*La rôtisserie de la Reine Pédauque*), Paphnuce (*Thaïs*) e Sainte Claire (*Le puits de Sainte Claire*).

" femmes n'arrivent pas à concilier les préjugés " mondains qui ne sont pas favorables aux " œuvres réalistes avec leur amour de la lec- " ture, et le plaisir qu'elles ont à consacrer les " réputations littéraires. Avouez qu'il était im- " possible, dans les salons, mêmes les salons " bourgeois, de démontrer qu'on connaissait " " *La Terre* „ sur le bout des doigts, et de " se passionner pour ou contre, en invoquant " des arguments? Aussi, dès les premiers livres " de Bourget, vous avez vu l'empressement " des femmes vers le roman psychologique. " En effet, en même temps qu'elles purent af- " ficher leur auteur favori, elles y trouvèrent " matière à controverse sur les sujets qui les " intéressaient le plus, elles y virent le souci " d'elles, un souci d'*amoureux*. Car, puisque nous " règlons le compte du naturalisme, nous pou- " vons ajouter cette conclusion aux autres: le na- " turalisme est mort en même temps de *saleté* " et de *chasteté*. En effet, s'ils peignirent les bas- " sesses et les immondices de la vie — et par là " s'aliénèrent les dégoûtés — s'ils furent sales, " en un mot, jamais ils ne furent voluptueux, " et leur clientèle se clairsema vite des tendres " et des sentimentaux. Les deux Goncourt, " avec leur finesse aristocratique, leur esprit " délicat et raffiné, auraient pu sauver le na- " turalisme et assurer sa durée, s'ils s'étaient " décidés à faire du naturalisme mondain, c'est- " à-dire s'ils avaient dirigé leur objectif vers " les sphères mondaines. La réalité est aussi " bien là qu'ailleurs, et les passions d'une fem- " me du monde sont aussi intéressantes et fé- " condes en observations que celles des laveuses " de vaisselles et des filles „.

In questo " *Lys rouge* „, accanto all'acuto psicologo della passione ed all'osservatore della vita mondana, ritrovasi però il moralista e l'erudito dei volumi antecedenti. Orbene, se ciò danneggia l'euritmica unità dell'opera e ne forma forse il più grave difetto, ne costituisce anche il maggior fascino ed in esso è riposto il segreto che lo fa piacere alle più svariate categorie dei lettori.

Troppo a lungo mi condurrebbe il raccontare particolareggiatamente l'ardente, voluttuosa ed amara istoria d'amore e di gelosia che si svolge attraverso le 411 pagine di questo romanzo; vi basti sapere che una vezzosa ed elegante dama parigina, la contessa Thérèse Martin-Bellème, non avendo trovato d'appagare la brama sentimentale della sua anima passionale nè col marito, nè con un primo amante, si butta tra le braccia di un giovine ed intelligente scultore, Jacques Dechartre; che i due amanti passano un mese delizioso d'ebbrezze erotiche nel pittoresco scenario di quell'esaltante paese dell'arte, che è Firenze, il cui rosso giglio emblematico serve di titolo al libro; che infine la terribile febbre della gelosia si accende nelle vene dello scultore e che essa riesce, dopo una lunga lotta psicologica, ad uccidere l'amore nel cuore di lui.

In questo semplice, ma spasmodico intimo dramma di passione, il moralista, che, a volte, mal si cela sotto il manto del romanziere, si è compiaciuto a mostrare l'amore sotto un truce aspetto shopenhaueriano. L'amore, secondo lui, non è e non può essere che sensuale; difatti egli per bocca di Jacques Dechartre, proclama: " L'amour sensuel est le seul grand et le seul " fort. Il a sa mesure et ses armes. Il est plein " de sens et d'images. Il est violent et mysté- " rieux. Il s'attache à la chair. Le reste n'est " qu'illusion et mensonge. „

L'amore d'altra parte è, secondo lui, profondamente triste e conclude sempre al dolore; difatti Dechartre, mostrando alla sua amante una statua da lui modellata, le dirà: " Oui, j'ai mis " dans cette figure l'émotion de mon amour. " Elle est triste et je voudrais qu'elle fut belle. " Voyez-vous, Thérèse, la beauté est doulou- " reuse. C'est pourquoi, depuis que ma vie est " belle, je souffre. „

Anatole France ha ragione ed ha torto, giacchè l'amore, come tutte le cose umane, è bifronte e con una faccia piange, mentre con l'altra ride; giacchè la bellezza, se è stata cupamente dolorosa dopo l'avvento del Cristianesimo, è stata pure serenamente gioconda nel dolce e luminoso paese di Ellenia. Ciò, del resto, niuno lo sa meglio del France, che un così sottile diletto spirituale trova nel contemplare le svariate ed apparentemente contradditorie fasi della vita, dell'universo e del pensiero umano. Egli, in altre sue opere, ha mostrato l'amore sotto un aspetto molto più benigno, e se talvolta lo ha voluto guardare con occhio pessimista, è perchè, da esteta sapiente, ha compreso che in arte le più intense emozioni sono quelle suscitate da spettacoli dolorosi e compassionevoli; e, di vero, nessun altro dei suoi romanzi produce la forte e commovente impressione che nel lettore suscitano le pagine passionali del " *Lys rouge* „.

Ciò che spiega eziandio il carattere fosco che l'amore assume in questo libro, è il fatto che i due protagonisti posseggono due anime fuori del comune, direi quasi anormali, giacchè oltre ad essere di una sensualità violenta ed insieme sapiente e di una sensibilità morbosa e sofisticatrice, sono entrambi di una levatura intellettuale addirittura eccezionale.

La contessa Thérèse fa riflessioni di un'angosciosa profondità filosofica, che non possono che sembrare strane sulle labbra di una bella damina dell'alta società, cresciuta e vissuta sempre in un ambiente fastoso, futile e pettegolo, ed a cui il contatto con qualche letterato e con qualche artista non ha potuto che soltanto raffinare un po' il gusto ed elevare un po' il pensiero. Ella, per esempio, al suo amante, che le

dice che bisogna credere a qualche cosa e che sarebbe troppo triste se Dio non esistesse e la nostra anima non fosse immortale, replica: " Mon pauvre ami, nous ne savons que faire " de cette vie si courte, et vous en voulez " un'autre qui ne finisse pas! „ E che acuto analizzatore dell'anima umana, che dotto critico d'arte, che sottile sofista si rivela lo scultore Dechartre ogni volta che parla e come è fioritamente eloquente nei suoi convegni amorosi con Thérèse! Uditelo un po' parlare della gelosia: " Une femme ne peut être jalouse de la " même manière qu'un homme, ni sentir ce " qui nous fait le plus souffrir. Pourquoi? Parce " qu'il n'y a pas dans le sang, dans la chair " d'une femme, cette fureur absurde et géné- " reuse de possession, cet antique instinct dont " l'homme s'est fait un droit. L'homme est le " dieu qui veut sa créature tout entière. De- " puis des siècles immémoriaux la femme est " faite au partage. C'est le passé, l'oscur passé " qui détermine nos passions. Nous étions déjà " si vieux quand nous sommes nés! La jalousie " n'est pour une femme que la blessure de l'a- " mour-propre. Chez l'homme, c'est une tor- " ture profonde comme la souffrance morale, " continue comme la suffrance physique.... Tu " demandes pourquoi? Parce que, malgré ma " soumission et mes respects, en dépit de la " peur que tu me donnes, tu es la matière et " moi l'idée, tu es la chose et moi l'âme, tu es " l'argile et moi l'artisan. Oh! ne t'en plains " pas. Auprès de l'amphore arrondie et ceinte " de guirlandes, qu'est-ce que l'humble et rude " potier? Elle est tranquille et belle. Il est mi- " sérable. Il se tourmente, il veut, il souffre; " car vouloir, c'est souffrir. „ Che bella pagina, nevvero? e come in essa, volta a volta, ad affascinarci ed a persuaderci, appare l'erudito, il pensatore ed il poeta; ma in essa si sente pure il lavoro di biblioteca e non potrà sembrar mai verosimile che sia il discorso spontaneo di uno scultore geloso.

Nei due casi citati, come in tanti altri, per bocca dei protagonisti, parla Anatole France e se ciò arricchisce di parecchie delicate, squisite e profonde pagine il libro, non può che danneggiare alla loro verità umana, ed è perciò che entrambi i protagonisti appaiono creature piuttosto foggiate dal cervello ingegnoso dell'autore che studiate e riprodotte dalla vita reale.

Un personaggio invece che ci si mostra sempre vivo e reale, prima nelle sue tenerezze di amante riamato, poi nelle sue tormentose angoscie e nelle sue virulenti brutalità di amante tradito, è Robert Le Ménil, il quale parla semplicemente così come parlerebbe una persona della sua casta, e agisce così come logicamente agirebbe un uomo della sua indole nella sua posizione.

Con grande maestria e con dilettosa arguzia sono poi schizzate le figurine secondarie del marito e del padre della Contessa, della vedova dell'accademico Marmet, dell'israelita professor Schmoll, della poetessa inglese Miss Bell, del calzolaio fiorentino, del bohémien Choulette, in cui non è difficile riconoscere il ritratto fisico e morale del poeta Paul Verlaine, come di leggieri indovinasi che la maggior parte delle altre macchiette sono ritratti appena travestiti di persone molto note della società mondana, politica ed accademica di Parigi.

Questi personaggi secondarii si uniscono ai due protagonisti per discorrere, durante tutto il libro, sui più varii argomenti di arte, di storia, di filosofia, di politica, ed in queste conversazioni erudite e briose, nelle quali rivive quel mirabile genio alato della *causerie*, che anche in Francia minaccia oggidì di spegnersi, trova uno speciale compiacimento lo spirito di scettico e di dilettante dell'autore, perchè esse gli permettono di considerare un medesimo problema, sia storico, sia morale, sotto i più differenti aspetti, facendo intravedere al lettore che un po' di verità ed un po' di errore vi è in ciascuno dei punti di vista, tendando di persuaderlo, ancora una volta, che la verità è dovunque ed in nessuna parte.

Anatole France inoltre ama moltissimo gli aneddoti, come quelli che graziosamente rivelano i più ascosi sentimenti, le più bizzarre manie, i più caratteristici drammi minuscoli della vita umana, attraverso i tempi e nei varii paesi; ed egli quindi approfitta dei suoi personaggi per farli loro trarre fuori dai polverosi volumi della sua biblioteca — *Vite* di Vasari, novellatori italiani, vecchi cronisti fiorentini — o per farli loro cogliere dal verziere della vita parigina, sia nei boschetti mondani, sia nei viali austeri delle accademie, popolati di busti e formicolanti di pettegoli rimbambiti, vestiti di verde e di azzurro e gallonati d'oro.

In questo romanzo dunque il dramma d'amore e di gelosia condensasi quasi interamente in cinque o sei capitoli di una rara possanza di passione, che vivifica perfino le figure alquanto artificiose dei due protagonisti. Tutte le dissertazioni, tutti i dibattiti di estetica e di morale, tutti gli eleganti e sottili ed arguti discorsi, che riempiono tante pagine, costituiscono senza dubbio un fuor d'opera, che nuoce alla armonica architettura del libro ed alla sua efficacia di palpitante istoria umana; ma chi avrebbe il coraggio di consigliare all'autore di sopprimerli, chi oserebbe rimproverarglieli? Sì, questo continuo parlare che fa l'autore per bocca dei suoi personaggi è un difetto, ma un difetto che mi fa ripensare a quello rimproverato tante volte ad Alexandre Dumas fils, che cioè i suoi personaggi siano troppo spiritosi, un difetto, di cui non è facile cosa fare sfoggio — i tre-

cento imitatori dell'autore dell' " *Ami des femmes* „ informino — e che vale assai più di tanti meriti. Nel caso presente, poi, è proprio mercè tale difetto che completa ci appare in tutta la sua seduzione la personalità dello squisito esteta ed acuto pensatore che è Anatole France, il quale è riuscito, con questo magnifico romanzo, non soltanto ad ottenere il previsto clamoroso successo, ma eziandio ad accaparrarsi le preziose simpatie di quell'entusiasta pubblico muliebre, che mostrasi così potente nel determinare il trionfo di un libro e nel far dischiudere dinanzi ai suoi favoriti — Paul Bourget e Pierre Loti informino — le porte solenni dell'*Académie française*, a far parte della quale egli difatti veniva ammesso nel gennaio dello scorso anno.

V.

Ma dopo aver fatto, con " *Le lys rouge* „, qualche concessione al gusto del gran pubblico, che domanda sopra tutto al romanzo un interesse drammatico e passionale, Anatole France è ritornato all'abituale suo tipo di libro di così aristocratica originalità coi suoi due recenti volumi " *L'orme du Mail* „ e " *Le mannequin d'osier* „, nei quali sono forse le pagine più squisite e sottili che egli abbia mai scritte e nei quali lo scetticismo di questo accademico anarchico, pur nulla perdendo della sorridente sua amabilità mondana, diventa spesso di una mordacità assai più corrosiva delle più amare requisitorie che contro l'odierna società e contro l' umanità tutta d' ogni tempo e d'ogni sito abbiano potuto pronunciare il più violento dei rivoluzionarii ed il più esasperato dei pessimisti.

Prima però di dire cosa siano i due nuovi volumi del France, debbo segnalare una raccolta di novelle, tra fantastiche ed umoristiche, pubblicate da lui due anni fa col titolo " *Le puits de Sainte Claire* „, giacchè oltremodo dilettosa è la lettura di queste novelle, che l'autore suppone raccontategli da un frate cappuccino accanto ad una vecchia cisterna abbandonata nella campagna senese e giacchè di esse i personaggi, ora giocondi ora tragici, sono quasi tutti italiani. Leggendole si scovre che il France intende ed ama, non meno di Paul Bourget e di Maurice Barrès, la poesia leggiadra o maestosa del paesaggio di questa adorata Italia nostra: valga a provarlo la seguente pagina così delicatamente e sobriamente descrittiva:

" J'étais à Sienne au printemps. Occupé tout " le jour à des recherches minutieuses dans les " archives de la ville, j'allais me promener le " soir, après souper, sur la route sauvage de " Monte Oliveto où, dans le crépuscule, des " grands bœufs accouplés traînaient, comme au " temps du vieil Évandre, un char rustique aux " roues pleines. Les cloches de la ville sonnaient " la mort tranquille du jour; et la pourpre du " soir tombait avec une majesté mélancolique " sur la chaîne basse des collines. Quand déjà " les noirs escadrons des corneilles avaient " gagné les remparts, seul dans le ciel d'opale, " un épervier tournait, les ailes immobiles, au- " dessus d'une yeuse isolée.

" J'allais au devant du silence, de la solitude " et des douces épouvantes qui grandissaient " devant moi. Insensiblement la marée de la " nuit recouvrait la campagne. Le regard infini " des étoiles clignait au ciel. Et, dans l'ombre, " les mouches de feu faisaient palpiter sur les " buissons leur lumière amoureuse.

" Ces étincelles animées couvrent par les " nuits de mai toute la campagne de Rome, " de l'Ombrie et de la Toscane. Je les avais " vues jadis sur la voie Appienne, autour du " tombeau de Cæcilia Metella, où elles viennent " danser depuis deux milles ans. Je les retrou- " vais sur la terre de Sainte Cathérine et de " la Pia de' Tolomei, aux portes de cette ville " de Sienne, douloureuse et charmante. Tout " le long de mon chemin, elles vibraient dans " les herbes et dans les arbustres, se cherchant " et, parfois, à l'appel du désir, traçant au-des- " sus de la route l'arc enflammé de leur vol. „

Ritorniamo all' " *Orme du Mail* „ ed al " *Mannequin d'osier* „. In essi, che fanno seguito l'uno all' altro e si svolgono nel medesimo melanconico ambiente di città di provincia, l' azione è quasi nulla e tutto l' interesse scaturisce dalle lunghe conversazioni in contradditorio, se mi si permette di esprimere con l'efficacia alquanto grossolana di questo termine giuridico i conflitti discussivi, che, sui più svariati argomenti, il France compiacesi di suscitare fra i personaggi dei suoi libri. L'azione difatti nel primo di questi due romanzi si riduce ai tentativi più o meno abili di due preti rivali per conquistare un seggio episcopale e, giunti all' ultima pagina del volume, non sappiamo neppure se il trionfatore sia l' abate Lantaigne, superiore del Seminario e che è sostenuto dal generale Cartier de Chalmot, o piuttosto l' abate Guitrel, professore di eloquenza sacra, protetto dal prefetto ebreo Worms-Clavelin. Nel secondo romanzo, assistiamo invece alle sventure coniugali del professore Bergeret ed al modo assai originale ed ingegnoso come egli riesce a liberarsi della pettegola ed uggiosa sua moglie: siamo come vedete ben lungi non dico dai romanzi avventurosi di Dumas o di Sue, ma anche da quelli assai semplici dei Goncourt o di Bourget.

I protagonisti di questi due libri sono l'abate Lantaigne ed il professore Bergeret. Nell'evocare la figura del primo, prete dotto, intransigente ed orgoglioso, nonchè quelle non meno caratteristiche del mellifluo, mondano ed alquanto intrigante abate Guitrel e di monsignore Charlot, che sa così bene nascondere il più sa-

piente opportunismo e la più raffinata astuzia sotto apparenze bonarie ed untuose, Anatole France si è inattesamente rivelato quale un acuto e perspicace conoscitore di quell' enimmatica società ecclesiastica, che soltanto Ferdinand Fabre era finora riuscito a farci intravedere in alcuni dei migliori suoi romanzi. Se però il France addimostra una minore scrupolosa fedeltà realistica del Fabre, ottiene, d'altra parte, una più intensa efficacia rappresentativa, mercè una leggiera semplificazione ed un assai abilmente misurato ingrossamento caricaturale della fisonomia morale e fisica dei prelati da lui messi in iscena.

In quanto al professore Bergeret, che non ha trovato la felicità od almeno la quiete nella famiglia, nè la soddisfazione delle giuste sue ambizioni intellettuali nell'insegnamento, egli, dopo essere comparso abbastanza di frequente nel primo romanzo per contraddire, con più o meno sottile causistica, le fiere e reazionarie opinioni dell'eloquente abate Lantaigne, con cui compiacesi d' intrattenersi, tratto tratto, sotto gli olmi di una solitaria piazza della città universitaria in cui entrambi vivono, diviene addirittura il protagonista del secondo romanzo. Egli, se è un timido ed è una vittima nella vita materiale, è invece un audace ed è un giustiziere nella vita cerebrale. Sentitelo un po' parlare della mediocrità dello stato democratico, della crudeltà balorda del militarismo, delle raffinate ferocie dell' odierna civiltà pseudo-filantropica, delle goffe ed ingenue illusioni dei positivisti sui progressi umani e rimarrete paurosamente meravigliati dal terribile nichilismo di quest'irrisoluto e beffardo universitario, che si vendica e si consola delle sue sventure domestiche e della sua mediocrità professionale con tutta una serie di spietate considerazioni contro gli uomini, che appaiono quasi tutti agli occhi suoi o odiosi o ridicoli, e contro la terra su cui viviamo, che secondo lui non è altro che una miserabile pallottola, la quale, girando goffamente attorno ad un sole giallo e già mezzo spento, ci porta sulla sua corteccia ammuffita come un brulicame di vermi.

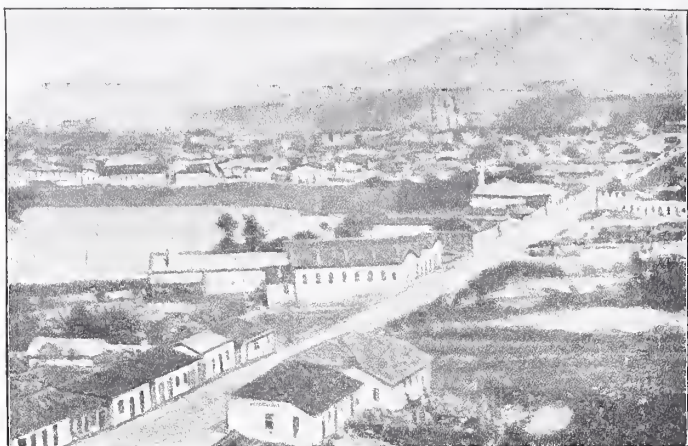
Ciò che però costituisce la genialità umoristica del " *Mannequin d'osier* „ è il contrasto stridente fra l'elevatezza altiera delle riflessioni morali del protagonista e delle sue profonde riflessioni filosofiche e letterarie e gl' incidenti grottescamente grossolani della sua esistenza domestica, e l'ironia del France si rivela affatto irresistibile allorchè si diverte a mostrare le insufficienze volitive, le contraddizioni e le debolezze di quell'istancabile filosofeggiatore, di quel convinto disprezzatore degli uomini che è il professore Bergeret. Cosa immaginare di più deliziosamente ironico della seguente pagina?

" Et M. Bergeret se fortifia dans cette pensée " que notre orgueil est la première cause de " nos misères, que nous sommes des singes " habillés et que nous avons gravement appliqué " des idées d'honneur et de vertu à des en- " droits où elles sont ridicules, que le pape " Boniface VIII était sage d'extimer, en son " particulier, qu'on fait une grande affaire d'une " très petite, que madame Bergeret et M. Roux " étaient aussi indignes de louange ou de blâme " qu'un couple de chimpanzés. Il avait l'esprit " trop ferme pour se dissimuler cependant l'é- " troite parenté qui le rattachait à ces deux " primates. Mais il se tenait pour un chimpanzé " méditatif. Et il en tirait vanité. Car toujours " la sagesse fait défaut par quelque endroit. „

VI.

Sylvestre Bonnard, Jérôme Coignard, il professore Bergeret non sono che i portavoce di Anatole France: il primo, con più blanda ironia e con maggiore benevolenza verso l'umanità, il secondo ed il terzo in ispecie, con più cruda e paradossale schiettezza, ci rivelano quale sia la concezione che del mondo e degli uomini si è formato questo sottile e raffinato cervello di artista e di pensatore, che trova una squisita voluttà nello scoprire le fatali contraddizioni umane e nel contemplare la parte di verità e di falsità che vi è nei varii aspetti di uno stesso evento. Egli è uno scettico ed un dilettante; come scettico, egli dubita di tutto e in tutto scopre la segreta magagna; come dilettante, egli compiacesi dell' indefinito succedersi e mutarsi delle forme. Ed avviene che, partendo dalla convinzione pessimista dell' inguaribile malvagità e debolezza umana, egli poi s'impietosisca sulla miserabilità e sulla instabilità dei destini umani e concluda col chiedere che gli uomini si giudichino gli uni gli altri con uno *scetticismo caritatevole.*

VITTORIO PICA.

Anatole France (disegno originale di F. Valloton).

Panorama di Juiz de Fora.

UN VIAGGIO AL BRASILE

GLI STATI DI S. PAOLO, RIO E MINAS A VOLO D'UCCELLO.

LA linea ferroviaria che congiunge Santos a S. Paolo è una delle più ardite costruzioni che siano uscite dalle mani dell'uomo, per le difficoltà che si sono dovute vincere. Corre dopo la stazione di Santos per pochi chilometri in un terreno paludoso, incolto, poco più alto di mezzo metro dal livello del mare, finchè giunge ai piedi della grande catena di montagne *Sierra do Mar* che si innalza a circa mille metri. Questa catena di montagne, che si estende per una buona parte della costa brasiliana prendendo diversi nomi, è quella che chiude quel grande paese e serve di contrafforte a tutto l'altipiano che si stende alle spalle della *Sierra*.

La linea ferroviaria, dopo quei pochi chilometri, si cambia in una funicolare a trazione che si innalza a 800 metri, trascinando in ogni percorso tre vagoni viaggiatori, mentre discendono tre vagoni merci, per solito carichi di caffè. È una impressione nuova, strana che si prova mano mano che i vagoni si innalzano vincendo delle pendenze eccezionali: lo sguardo si estende sull'immensità dell'oceano, mentre più sotto impicciolisce quel cimitero eterno che è Santos. Si attraversano boschi maestosi, nei quali mai piede umano era passato prima della costruzione della linea. Per tre quarti d'ora corre la funicolare, e quando si arriva ad *Alto da Serra*, circa 800 metri, si respira a pieni polmoni quell'aria ossigenata e fresca, molto diversa da quella afosa e plumbea di Santos.

Quando il treno è arrivato, un'altra di quelle macchine ferroviarie enormi lo trascina per tutto l'immenso altipiano, leggermente ondulato, fino a S. Paolo. Il percorso è poco più di due ore, in mezzo a steppa continua e ad una campagna arsa e rossastra, dalla quale si alza una polvere noiosa, che penetrando nei vagoni riveste in modo strano e seccante. S. Paolo apparisce poi, allo svolto di una collina, adagiato su colli, circondato da altri colli che si perdono a vista d'occhio.

La città risente tutta l'impronta delle nostre cittadine di provincia, colle case basse e piccole, le vie tortuose e selciate infamemente. Pochissimi i palazzi degni di nota, però quei pochi belli e grandiosi, come quelli del Governo, della Posta, del Ministero delle industrie e commerci.

Governatore dello Stato di S. Paolo è attualmente il Dottor Campo-Salles, un ammiratore dell'Italia, nella quale ha viaggiato parecchio.

S. Paolo è bagnato dal Rio Tietè, uno di

quegli immensi fiumi del Brasile, le cui sorgenti si devono cercare nella *Sierra do Mar* e le cui acque vanno ad ingrossare, dopo un giro lunghissimo, il Rio della Plata. Questo fiume, che raccoglie buona parte dello Stato di S. Paolo, è in varî punti navigabile e percorso da vaporini che fanno i servizî merci e posta come da Porto Felix a Porto Coimbra.

La Colonia italiana di S. Paolo è una delle più forti e numerose delle nostre colonie all'estero, ed è quasi i due terzi della popolazione della intera città; disgraziatamente il suo grado intellettuale, preso collettivamente, non è molto alto, poichè è una colonia nuova, che va ora formandosi; non vi ha quindi confronto colle colonie Argentine. È certo però che essa è destinata ad un grande avvenire, quando, fra varî anni, la coltura sarà rialzata, e i varî componenti si saranno maggiormente amalgamati e si saranno per selezione naturale eliminati tutti i vinti della grande famiglia che andarono colà per cercarvi fortuna a prezzo di qualunque azione.

***

Lo Stato di S. Paolo, forse più grande dell'intiera Italia, è popolato per solo un quinto del suo territorio, il resto è ancora foresta vergine, e abitato dalle varie tribù di indiani, i quali vanno ritirandosi nell'interno mano mano che le linee ferroviarie e le vie carrozzabili conquistano il paese. Dove le popolazioni sono più addensate ivi si trovano varie linee ferroviarie. Dalla stazione di S. Paolo si diramano la Mogiana, la Sorocabana, la Paulista, la Ituana, ecc., prendendo nome sia dalle compagnie come dai fiumi sulle cui rive sono piantate.

La più importante è la Mogiana, la quale unisce la città cogli estremi confini popolati fino a Uberaba, a due giorni di ferrovia da S. Paolo.

Queste linee sono molto diverse dalle nostre, poichè devono rispondere a bisogni diversi dai nostri. Non soffici divani e scompartimenti piccoli, dove ognuno può dormire, e facili al riscaldamento, ma vagoni immensi col corridoio in mezzo e ai lati sedili di legno (parlo delle prime classi) dove ci si sta pessimamente, e i vagoni in comunicazione fra loro, così che si può passare da uno all'altro.

Sono come i nostri tramway, i quali se sono ottimi per un viaggio di poche ore, sarebbero infelicissimi per un viaggio di giornate intiere.

Indubbiamente il dover andare da S. Paolo a *Ribeirão Preto*, col percorso di 14 ore, è una delle pene più gravi che si possa imporre ad un uomo. Non vi è poi pericolo di dover scegliere nelle corse, poichè, al Brasile, non c'è che un treno al giorno per ogni linea, che parte da S. Paolo e Rio e si dirama in tutta la repubblica, e quello che è peggio si è che sono treni diurni; di notte non si viaggia mai.

La precisione dell'orario di queste ferrovie è qualche cosa di infelice; si sa quando si parte, ma non si sa mai nè quando nè se si arriverà; stante la fretta colla quale le linee furono costrutte, tutte ad uno stato primordiale, la sicurezza è molto relativa. Si calcola in media che ogni giorno avvengono deragliamenti, scontri ed accidenti ferroviarî. I ritardi poi sono qualche cosa di fenomenale. Un treno che ritardi di un'ora è considerato in orario; il ritardo normale è sempre di due o tre ore. A S. Paolo, l'arrivo in orario dei treni che giungono dall'interno è una cosa che fa epoca, e ben difficilmente i parenti e gli amici vanno ad aspettare le persone all'arrivo dei treni.

Questo è dovuto, oltre che all'imperfetto servizio, all' ingombro continuo dei treni merci che trasportano caffè, i quali alle volte, nel fare una salita, devono fermarsi a metà, fino all'arrivo di altre macchine di rinforzo.

Non sarà fuor di luogo riprodurre una scenetta che si svolge spesse volte nelle stazioni intermedie di queste grandi linee.

Il Capo stazione (*passeggia sul marciapiede fumando una buona pipa e interrogando senza premura l'orizzonte*). — Verrà questo treno o non verrà?.... Se non m'inganno dovrebb'essere qui da due ore o due ore e mezzo.... Ehi, sottocapo!

Il Sotto Capo — Comandi.

Il Capo — M'inganno, o il treno avrebbe dovuto passare da un pezzo?

Il Sotto Capo — Mi pare, infatti, che abitualmente a quest'ora passi un treno. Non so dove vada, ma passa certo.

Il Capo — Ci sarebbe dunque ritardo?

Il Sotto Capo — Tutto porta a crederlo.

Un viaggiatore (a un impiegato) — Quando passa il treno?

Casa padronale della *fazenda* Dumond presso Ribeirão Preto.

L'Impiegato — Non so. Dimandi al Capo stazione.

Il Viaggiatore (accostandosi al Capo stazione) — Scusi, signore! Vorrei sapere a che ora passa il treno.

Il Capo — Oggi.

Il Viaggiatore — Come, oggi?

Il Capo — Tutto ciò che le posso dire è che ieri, a quest'ora, era passato da un pezzo.

Il Viaggiatore -- Non dico di no, ma.....

Il Capo — S'ella fosse venuto ieri, sarebbe forse già arrivato a destinazione. Perchè non venne ieri?

Il Viaggiatore — Che vuole.... Speravo di poter prendere il treno oggi. C'è dunque ritardo?

Il Capo — Da due o tre ore di ritardo....

Il Viaggiatore — Ed è segnalato?

Il Capo — Non ancora.

Il Viaggiatore — Allora il ritardo può essere molto maggiore.

Il Capo — A meno che non sia capitato un accidente....

Il Viaggiatore — Ma lei lo saprebbe!....

Il Capo — Lo saprei domattina, certo.

Il Viaggiatore — Ah!

Il Capo — Lo saprei, leggendo il giornale!

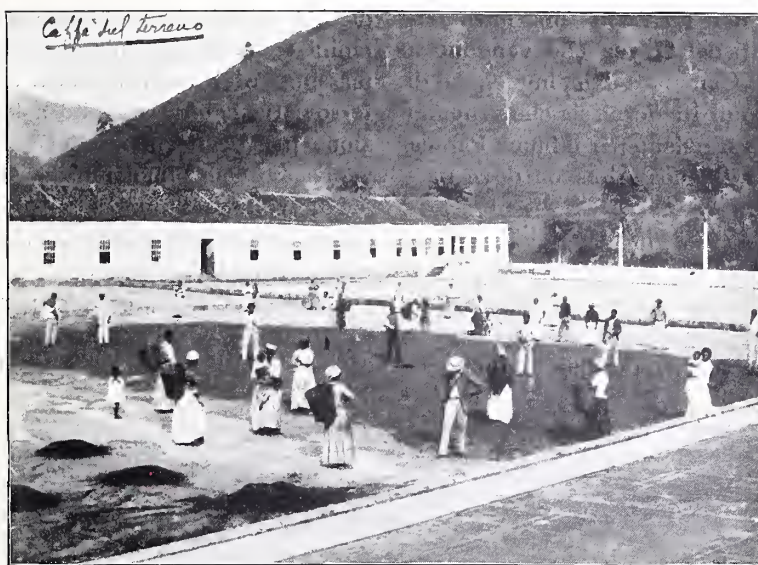
***

Partii sulla Mogiana alle 5.25 del mattino. La strada, fino a Campinas, gira con larghe volute sui ciglioni delle colline, internandosi alle volte in boschi verdi, di piante colossali, dai quali vengono delle folate di aria fresca, e dai quali escono delle limpidissime sorgenti di acqua; poi entra nella regione delle *fazendas*, le quali si perdono a vista d'occhio interminabilmente.

I colli, tutti coltivati a caffè, si perdono lontano sull'orizzonte e il treno li corre velocissimo, per presentarne poi altri ancora a perdita d'occhio, e così fino alle otto di sera, ora nella quale arrivai a *Ribeirão Preto* (Fiume nero).

Ogni tanto una piccola stazione di *fazenda* perduta in quella immensa campagna, la cui vista dava un po' di vita; poi dopo tutto ritornava nella solitudine fino al giorno dopo alla stessa ora.

A più distanza ancora di tempo e di strada qualche paesetto cacciato in mezzo a delle valli, che si scorgeva dal finestrino del vagone e sulla via del quale si vedeva trotterellare sul mulo o sul cavallo il procaccino della posta o qualche negoziante in ritardo.

La grande monotonia della campagna coltivata tutta a caffè non era rotta che da una ventina di casupole, basse, composte di canne e mattoni, che costituivano la *fazenda*. — Più lontano di queste la casa padronale, elegante e pu-

In una *fazenda* — Caffè sul terreno.

lita, circondata da giardini e da boschi di palme, che la riparano dal caldo.

I nostri contadini si affacciavano alle volte sulla strada, scalzi, magri, osservando gli altri loro fratelli, che viaggiano quasi sempre in quei treni, con un senso di melanconia dolorosa. — Dai loro occhi pareva tralucesse il desiderio di rivedere la patria, in un momento di sconforto abbandonata.

Ribeirão Preto è un paese abitato interamente da italiani; nei suoi dintorni per lo meno se ne contano 35 mila, sotto la giurisdizione dell' agente consolare Felice Arzali, un ottimo uomo che cerca disimpegnare come meglio può il suo servizio.

Il paese ha una sola specialità, la polvere.

Esso non è che un impasto di polvere rossa, che ammorba, appesta tutto il corpo e l'interno delle case. Costruito su un terreno argilloso, durante i grandi calori, la terra si rompe ed i carri, i cavalli camminando sollevano nembi di polvere tali che se c'è un po' di vento non si può più camminare. Non è esagerazione il dire che alle volte la gamba si affonda nella polvere fino alle ginocchia.

Quando piove il lettore può ben immaginare cosa diventa quel paese.

In questo villaggio quasi sul confine delle tribù indiane, si vedono i veri tipi di brasiliani, un po' giallognoli di colorito, magri, ossuti, forti e robusti. Portano il cappello di feltro a grandi tese, e lo scialle che tengono sulle spalle aperto con un taglio nel mezzo dal quale esce la testa. Cavalcano con brio ed eleganza, e sono capaci di far delle giornate a cavallo, senza scendere una volta.

Da Ribeirão Preto partono quasi ogni giorno delle carovane che vanno nelle *fazendas* più lontane, percorrendo delle distanze enormi, fino al fiume Mogy-Guassù, sulle sponde del quale si stendono le *fazendas* di Martinho Prado, Boa Vista, Guataparà, ecc., dove si trovano in ognuna circa 2000 italiani, i quali di là non possono più tornare.

I mezzi di trasporto in quelle *fazendas* sono costituiti di carri brasiliani, dei quali vi presento la fotografia. Vanno lenti, lenti per quelle strade appena tracciate dal passaggio di altri carri, tutte a ondulazioni e buche, tirati non mai meno di sei buoi e guidati da due negri; traversano colline, montagne, corsi d'acqua, sempre circondati da *fazendas*, boschi e steppa interminabile.

La linea ferroviaria poi continua a salire; ma dopo Ribeirão Preto termina la coltura del caffè, perchè la temperatura diventa molto più mite, e comincia la coltura dei pascoli per gli animali.

Oltre Uberaba si apre la strada che conduce al Goyaz, lo Stato più centrale della vasta re-

pubblica, e dove non arriva nessuna linea ferroviaria. I deputati del Goyaz che vengono a prender parte alla Camera a Rio, impiegano di viaggio non meno di 18 giorni, sia che vengano a Uberaba, sia che scendano per il fiume Paranà e facciano capo a Buenos Aires, da dove partono poi per Rio.

***

Il lettore avrà sentito spesse volte parlare di *fazendas*, cosa della quale anch'io già spesse volte ho parlato; non credo quindi inopportuno perdervi qualche riga per descriverne una, che per la sua importanza richiama l'attenzione di quelli che viaggiano il Brasile, parlo della *fazenda* Dumond, che si trova poco distante da Ribeirão Preto.

Carro brasiliano.

Per *fazenda* al Brasile s' intende tutto quel complesso di terra e caseggiato atto alla coltura del caffè; è la traduzione vera ed esatta della parola *fattoria* che si adopera da noi. I nostri proprietarî di terre sono proprietarî di fattorie, con quindi gli annessi occorrenti di buoi, contadini, stalle, terre ecc.; al Brasile sono invece proprietarî di *fazendas* e proprietarî quindi di terra coltivata a caffè, buoi, case, contadini ecc. ecc.

Come da noi le fattorie, le *fazendas* sono grandi e piccole, e vanno dalla Dumond, che ha sotto di sè 6 mila italiani, a quelle che hanno 20 contadini e quindi costituite da una o due case al massimo. Molte *fazendas* attraversate dalla linea ferroviaria hanno costruito a loro spese la stazione per il caricamento del caffè, ciò che prima veniva fatto dai buoi fino al paese vicino.

Una volta i lavoratori della *fazenda* erano gli schiavi, negri importati dall'Africa, ora sono invece i contadini italiani.

Come già dissi, le *fazendas* per fabbricato sono costituite da una casa signorile abitata dal padrone, con all'intorno, alla distanza poco meno di 100 metri, uno o più fabbricati, tutti a sòlo pianterreno, costituiti da due camere in comunicazione fra loro e una cucina, e tutti uniti in modo da formare un lungo padiglione e sono le case dei contadini.

Come il lettore può vedere dalla fotografia che presento, ogni porta segna una casa per famiglia. In quelle due stanze, esposte al sole, al vento, alla pioggia, prendono posto delle famiglie composte alle volte fino di 10 persone! — E fortunati quelli che trovano la *fazenda* colle case di mattone, poichè è frequentissimo il caso di case costruite con paglia, vere capanne che un tempo servivano agli indiani. Io ricordo di aver dormito una notte nella casa della *fazenda* Agualimpa a Lima Duarte (Minas), dove pur troppo dovetti scappare dal letto per l'acqua che

mi cascava addosso dal soffitto di paglia. Le pareti poi erano tappate di cenci, che ogni tanto la forza del vento gettava in mezzo alla camera! Nel fabbricato che presento, una *fazenda* dello Stato di S. Paolo, vi si trovavano 78 famiglie componenti una massa di 390 persone, in poco più dello spazio da noi occupato da una modesta piazza. Nel centro e nel circuito di questi fabbricati si stende un pezzo di terreno coperto di mattoni o di terra battuta, nel quale si pone a seccare il caffè dopo raccolto dalla pianta (come si fa da noi col grano turco) ed in quei giorni tutto il personale della *fazenda* è occupato a voltare e rivoltare il caffè affinchè prenda bene il sole, per poi essere sbucciato dalle macchine.

Intorno a questi fabbricati, su estensioni più o meno ampie, si allarga la proprietà della *fazenda*, la quale alle volte può occupare una estensione tale da impiegare un'intera giornata di cavallo per percorrerla, alle volte finisce a due, tre chilometri di distanza, e per tutto questo terreno piantagioni di caffè o nuovo o vecchio.

La *fazenda* Dumond ha circa 150 chilometri di circonferenza, con 4.500.000 piante di caffè e ne dà circa 80.000 sacchi all'anno; si calcola che il suo prezzo sia di 35 milioni. È composta di 22 colonie, cioè 22 gruppi di case a distanze forti l'una dall'altra e riuniti fra loro da una ferrovia a scartamento ridotto espressamente costruita; in quelle 22 colonie alloggiano complessivamente sei mila coloni, i quali per la distanza di R. Preto non possono mai uscire dalle loro colonie. Inutile dire che non ci sono scuole, non farmacie, non giornali ecc., ecc. Qualche tempo fa i coloni si sollevarono e dovette andarvi il console di S. Paolo per acquietarli; ma io qui non posso dilungarmi in questo ramo del mio studio.

Ritornai da R. Preto, dalla linea Mogiana per la linea Paulista cambiando a Lage, dove per una lite fra le due società la linea non incrocia, ma lascia un tratto di due chilometri che occorre fare a piedi ovvero su dei carri, come i nostri dell'artiglieria, in mezzo alla solita polvere rossa che fa tossire come tanti tubercolotici.

Lavatura dei diamanti a Minas.

La strada, passando per Pirassununga e Limeira, corre in una pianura quasi tutta a steppa leggermente ondulata, fino a Rio Claro, da dove cominciano di nuovo le *fazendas*.

Percorsi poi le linee del Jahù e Botucatù, le quali mi presentarono sempre gli stessi spettacoli, le solite *fazendas*, la solita vista a perdita d'occhio dei filari di piante di caffè, coltivate con quell'uniformità pesante e pur tanto necessaria per la coltura del buon caffè.

***

Dopo alcuni giorni di fermata a S. Paolo per

riposarmi dalle varie corse nello Stato, presi la linea centrale Paulista, quella che in 14 ore va a Rio Janeiro.

La ferrovia corre prima nella vallata del Tietè, dalla quale presto s'allontana, per prendere poi il fiume Parayba, che non abbandona fino quasi alla foce del fiume, a Campos. — A Barra del Piray la linea si divide e parte scende a Rio e l'altro ramo sale nello Stato di Minas. La plaga di terreno che si stende fino a Barra del Piray è brutta e senza coltivazione. Una volta era ricca di caffè e di zucchero, ma ora la terra non produce più tanto, ed i proprietarî l'abbandonarono per comprare terreni più fruttiferi negli altri Stati.

Le bellezze naturali di tutta la vallata sono una delle attrattive dei viaggiatori, poichè il treno corre quasi sempre lungo la riva del fiume, che alle volte scende calmo e dolce, come uno dei nostri laghi, colle rive ornate di boschi e di foreste, alle volte scende invece in rapida precipitata, frastagliata da scogli e da massi enormi che rompono l'acqua producendo un fragore infernale. Ogni tanto il fiume si divide e forma delle isole, ricchissime di vegetazione e dove le palme crescono ad altezze inverosimili. Sulle rive di quei fiumi, stanno tutte le sorta di uccelli, grandi, piccoli, eleganti, dalle penne colorite, dai becchi di cento forme, che nessuno mai disturba in quelle grandi solitudini.

Le cittadine di Jacarey, Caçapava ecc. filano lungo il percorso adagiate sui declivi delle colline, eleganti e belle, quasi tutte con casette in mattoni, e la chiesa, che si erge diritta sulla parte più alta del paese.

Ho provato alle volte l'impressione come di viaggiare nella nostra riviera ligure di ponente.

Mi fermai a Pindamonhangaba, ospite in casa del parroco Francesco Reale, gentilissima persona che mi fece visitare parecchie *fazendas*. È un italiano delle provincie meridionali.

Con la guida di un uomo da lui trovatomi, andai a visitare la *fazenda* del Barone di Lessa, posta a due ore di cavallo dalla città. Partii alla mattina alle 6; un sole splendido si alzava allora dietro le colline della valle, e la strada si internava in un bosco che ci accompagnò fino quasi alla *fazenda*. È difficile il poter riferire le impressioni di una gita così deliziosa fatta posso dire da solo, poichè il mio compagno non parlava una parola d'italiano. Spesse volte mi sono voluto internare in quei boschi così misteriosi e silenziosi. Ma il procedervi sia a piedi che a cavallo era cosa difficilissima, perchè oltre le piante di grosso fusto che crescono a dismisura e senza ordine nè simmetria, centomila altre piccole piante parassitarie arrampicanti, spinose, si incrociano, si abbarbicano, si allungano in tutti i sensi e in tutte le direzioni. Ci sono dei punti dove una volta dentro, non si sa come uscirne, dove non si vede nè sole nè terra, ma solo erbe, piante e foglie che tolgono la vista al di là dei due metri.

Piantagione di caffè con casa colonica.

Ogni tanto frotte di uccelli disturbati, si al-

zano gridando e sbattendo le ali rumorosamente. Ricordo che quel giorno diventai anch'io cacciatore e portai a casa per il pranzo degli uccelli da mangiare per dieci, ad onta che buona parte di quei volatili abbiano creduto opportuno di andarsene per i fatti loro.

“ Questi terreni, mi diceva il buon parroco, quando i proprietarî vogliono coltivarli, mandano una squadra di contadini con delle accette a tagliare il bosco completamente. Una volta tagliato, lo lasciano un anno a seccare, poi vi danno fuoco. È qualcosa di maestoso, di immenso, il vedere alle volte delle intiere montagne incendiate, il cui fuoco dura delle settimane. Di notte poi l'incendio assume delle forme fantasmagoriche. L'incendio poi non si propaga mai oltre il bosco tagliato e seccato. Numerosi animali, quando il bosco viene distrutto, emigrano in altri boschi; i serpenti però, numerosissimi, sono le vittime di questi incendî, ed alle volte si vedono sguizzar fuori dalle fiamme sibilando, cascare nel braciere più vicino dove a salti tentano sfuggire di nuovo, ma gli slanci si fanno ogni volta meno intensi finchè cascano e muoiono bruciati. Non è raro il caso di intiere famiglie di trenta, cinquanta di queste *cobre* che trovano tale morte. Gli indiani e i negri si godono lo spettacolo sghignazzando „.

A Pindamonhangaba, accompagnato dal parroco, visitai il Circolo Italiano, dove lui è uno dei soci consiglieri, e i ritratti della parete non sono che tre: G. Mazzini, Garibaldi e la battaglia di Mentana. Guardo il buon prete, che m'accompagnava colla sigaretta in bocca, ed egli mi dice:

“ Ella pensa col concetto del suo paese. —
“ Qui il clero è molto diverso, ed io non credo
“ di essere meno prete nè meno cristiano dei
“ miei colleghi d'Italia perchè sono uno dei
“ fondatori del Circolo Italiano. Qui siamo Ita-
“ liani, e se io sentissi uno a dir male di Ga-
“ ribaldi, lo prendo per il collo..... „

Fazenda da caffè.

Visitai poi le rive del fiume Parayba, che in quel punto è navigabile, e mi feci consegnare la fotografia dell'Ospedale Italiano che presento qui ai lettori.

È una bella costruzione impiantata in uno dei più bei punti della cittadina.

Lasciai Pindamonhangaba, e continuai la strada. Arrivai a Barra verso la sera e partii subito per Entrerios.

Fra queste due stazioni la vallata è bella e coltivata. *Fazendas* piccole e bianche sono perdute nei declivi delle montagne, rompendo la tinta verde argentea del caffè; la mattina dopo entravo nello Stato di Minas Geraes.

*
* *

Mentre attendevo alla stazione di Entrerios l'espresso di Juiz de Fora, stavo sotto il porticato della stazione insieme a dei contadini italiani informandomi delle loro condizioni e del loro lavoro ecc.

Nessuno sospettava certo per l'abito che portavo che non fossi un loro compagno di lavoro.

Mentre si stava dunque attendendo il treno, mi si avvicina un signorotto dal fare superbo e sprezzante e con modi arroganti si volge a me (gli altri li aveva interrogati prima) e mi dice in un italiano orribile:

— Dove andate voi?

— A cercar lavoro, gli risposi.

— Siete solo?

— Sì signore, però ho una famiglia numerosa in Italia di tre fratelli, colle mogli, genitori e figli, siamo in 18, dei quali 14 atti al lavoro.

— E sareste disposto dopo che siete sul lavoro a chiamarli?

— Certamente, sono venuto io avanti per vedere, poi chiamo gli altri.

— Benissimo, volete venire con me? io vi pagherò bene; nella mia *fazenda* ci sono case di lusso, buona acqua, bella posizione, e sarete contenti.

— Eh, dissi, perchè no? Dove si trova?

— Qua vicino.

— Ma dove?

— Vicino! A Cachoeira d'Itapimirim, poche ore di ferrovia, poi dopo dieci minuti di carro siamo a Manhuassù, dove si trova la *fazenda*.

— Sta bene.

— Però vi avverto che una volta che ci siete non dovete più venir via, e se tentate di scappare, io vi faccio prendere dai miei *capangas* (guardiani); io tratto bene, ma voglio ubbidienza e docilità dai coloni....

Allora non potei più tenermi e gli dissi: — Se lei mi fa bastonare io le brucio le cervella vede.... — e gli mostrai il calcio del revolver che avevo nei calzoni.

Quel *fazendeiro* scappò come se fosse stato scottato, dicendo:

— Non fate per me, non fate per me.

Per comprendere questa sfuriata, il lettore deve pensare ch'io avevo subito notato nella persona che mi parlava uno di quei *fazendeiros* che ingannano i poveri contadini con mille promesse e lusinghe e che poi li lasciano morire di fame e di miseria, quando li hanno con sè. Infatti da Entrerios a Cachoeira d'Itapimirim vi sono tre giorni di ferrovia, poi da Cachoeira a Manhuassù non ci sono meno di tre giorni di cavallo, in fine poi la località indicata è nello Stato di Spirito Santo nei confini di Minas, dove l'emigrazione è proibita per le febbri gialle, malattie ecc., e quei malcapitati che vi si recano, invece di essere portati ai lavori delle *fazendas*, sono adibiti alle costruzioni delle linee ferroviarie, obbligati a dormire in terra, senza casa e senza tetto.

Premesso questo, ecco che cosa mi capitò poi.

Alla stazione di Juiz de Fora stavo sonnecchiando in quegli indecenti sedili, quando si apre violentemente la porta del vagone ed entrano il chef de Police, il capo stazione e cinque soldati, accompagnati da quel *fazendeiro*.

Vengono diretti a me.

— È questo, domanda il delegato, che ha delle armi proibite e minaccia le persone, tentando di sobillare i contadini?

— Precisamente, dice il brasiliano.

— Scendete immediatamente dal treno, prendete la vostra roba e venite con noi.

— Ma io devo proseguire.

Negra del Brasile.

— Poche parole o vi faccio portar fuori dai soldati....

Dovetti ubbidire.

Appena a terra, mi fecero custodire sul *parterre* da due soldati, ed attesero poi alla partenza del treno. Il solito gruppetto mi circondava e mi guardava con una certa curiosità come mi dicessero: Ci sei capitato finalmente!

Quando ebbero fatti tutti i loro comodi, vennero da me e mi introdussero nell'ufficio del capo, dove entrai seguito da tutti i curiosi della stazione.

— Come vi chiamate?

— Carlo Tacconi.

— Professione?

— Contadino.

— E questo oggetto come è nelle vostre mani?

E mi presenta il cilindro che un soldato aveva levato dalla sua scatola, mentre stava slacciando la valigia.

— È mio.

— Come vostro, cosa ne fate? Dove l'avete preso e a chi? Ma intanto vediamo le vostre carte....

Devo dire il vero, la scenetta cominciava ad annoiarmi, per quanto sulle prime mi divertissi; ma volendo por termine alla questione, levai dalla tasca i miei documenti, e gli presentai il mio passaporto autentico, non quello che avevo sotto il nome di Tacconi.

Negra del Brasile

— Ma come? qui non siete Tacconi nè contadino, io non ci capisco niente.

E allora gli consegnai due lettere di presentazione; una in italiano e l'altra in brasiliano, nelle quali si diceva:

“ Le Autorità ecc. riconosceranno nel contadino Carlo Tacconi il sig. ecc. ecc., giornalista, che viaggia a scopo di studî sull'emigrazione.... „

Quando quel delegato ebbe finito di leggere e vide la firma, restò come se un violento pugno gli fosse capitato fra capo e collo, balbettò dei *ma*, dei *se*.... se avesse detto subito.... e mi stese la mano con mille complimenti, ch'io accettai volontieri. — Mi disse poi che la legge brasiliana permette l'arresto, sotto la responsabilità di terzi i quali devono provare la ragione sotto pena ecc. — Quel *fazendeiro* cercava intanto di farsi piccino piccino per la tema ch'io volessi prendermi la rivincita. Mi limitai a dirgli due insolenze, poichè la lezione pare gli fosse bastata.

Devo a questo incidente se ebbi il piacere di visitare Juiz de Fora e i suoi dintorni, che non erano nel mio itinerario. La città è una delle migliori che abbia visto al Brasile, elegantissima, colle vie rette, lunghe, regolari, le casette bianche, pulite, a forma di piccoli villini, circondate da giardini ricchi di palme e di fontane. Ogni casetta ha il suo pianoforte, è illuminata a luce elettrica, e popolata di signore elegantissime e belle.

La vita è tranquilla, calma, tanto che vi rimasi per varî giorni, divertendomi spesso a far delle gite nei dintorni, ed ammirando i voli immensi degli urubù, gli uccelli sacri del Brasile, che con immensi giri fanno la rota intorno ai cimiteri e sui cortili, ove cercano il loro pasto.

Percorsi poi buon tratto della linea Leopoldina, una costruzione ferroviaria impiantata tutta sulle coste di colline e montagne fino a Lima Duarte, dove comincia a discendere.

Su questa linea si osservano spesso di notte quei grandi incendî dei quali ho parlato. La macchina stessa, dovendo vincere delle forti pendenze, manda alle volte dalla sua caminiera delle vampate di fuoco e faville che si innalzano fino a venti, trenta metri.

Lasciata Juiz de Fora, proseguii per Barbacena, città che si trova a 1200 metri sul livello del mare. Data questa altitudine, cessa completamente la coltura del caffè per cominciare quella dei pascoli, e comincia la regione delle miniere, che si allargano poi per quasi tutto lo Stato di Minas.

Ouro Preto (Oro nero), lontano una diecina di ore da Juiz de Fora, è la capitale dello Stato; è una città antichissima e tutta costruita su delle montagne. Le case piccole e basse le danno l'aspetto di una città povera, mentre è ricca di produzione aurifera. Nei suoi dintorni si trovano le grandi miniere inglesi, ch'io visitai per informarmi delle condizioni dei minatori.

Il paesaggio è splendido, montagne rocciose, ricche di minerale, rotte qua e là come se mani gigantesche ne avessero asportati dei pezzi, e da quelle ferite, ora abbandonate dopo la cava del ferro, gocciola un' acqua rossiccia come se fossero lagrime di sangue.

***

Dopo una visita alla nuova capitale di Minas, Bello Orizzonte, presi l'espresso e in 15 ore arrivai a Rio Janeiro, ospite in casa del gentile Antonio Jannuzzi, dalla cui terrazza del villino si ammira uno dei più splendidi panorami di Rio, la grande città i cui dintorni sono una delle meraviglie del mondo.

F. M.

Ospedale Italiano di Pindamonhangaba (Rio Parayba).

Aug. Donnay — Diploma per l'Accademia di Liegi (litografia).

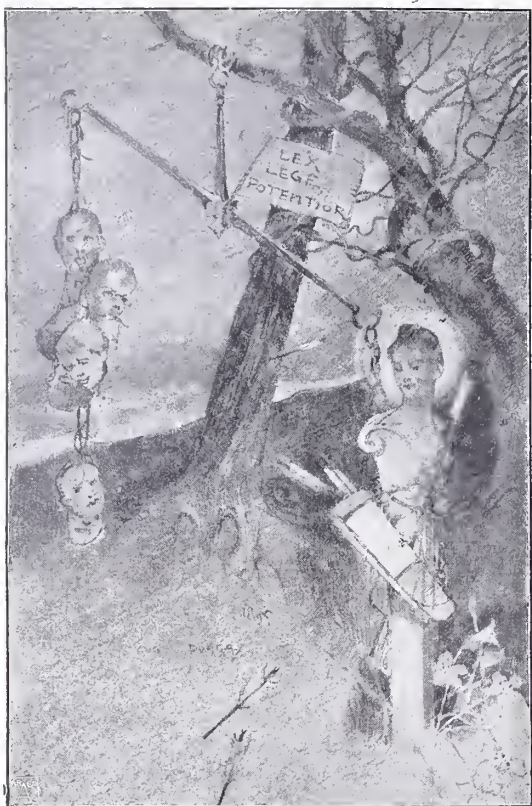
ATTRAVERSO GLI ALBI E LE CARTELLE
(SENSAZIONI D'ARTE).

VII.

DONNAY — BERCHMANS — RASSENFOSSE — MARÉCHAL.

ARLANDO, in un precedente capitolo, dei cartellonisti belgi, io ho creduto dover segnalare con particolare lode, per l'originalità di concezione e per la squisita eleganza di fattura delle loro opere decorative, tre pittori di Liegi, Auguste Donnay, Émile Berchmans ed Armand Rassenfosse; orbene io voglio oggi di nuovo parlare di essi, spintovi da un'interessante collezione di acqueforti, di litografie, di schizzi originali, che m'è giunta giorni fa dal Belgio e che io passerò in rassegna, nel silenzio del mio studiolo, con lenta mano e con occhio attento ed amorevole, per descriverla a voi, gentili miei lettori, e per rilevare da essa i caratteri speciali di ciascuno dei tre autori.

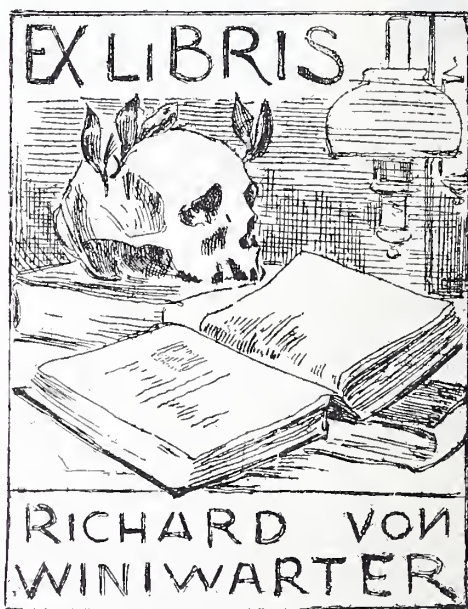
È in una città di provincia, in mezzo al fumo di cento officine, in mezzo all'irrequieta attività di una robusta popolazione, che le cure materiali e la sete di ricchezza tengono schiva dagli spirituali interessi estetici, che i giovani componenti di questa valorosa triade vallona coltivano, con fervore appassionato, il fiore prestigioso dell'arte. Liegi, è vero, avrebbe bene il diritto di vantarsi di aver edificato, nell'êra gloriosa del Gotico, alcune chiese che, come ad esempio San Paolo o meglio ancora San Giacomo, sono mirabili capilavori d'architettura ogivale; avrebbe bene il diritto di vantarsi di avere a lungo trattenuto laboriosi fra le sue

Aug. Donnay — *Settembre*, vignetta per l'*Almanach des Poètes*, 1896.

Aug. Donnay — *Lex Lege Potentior* (schizzo originale).

mura un François Borset, che ancora c'impone l'ammirazione coi mascheroni grotteschi o macabri da lui scolpiti, con ardente fantasia, sui capitelli delle sessanta colonne del Palazzo di Giustizia, un Jean Delcour, che ha costruite delle fontane di un roccocò elegante, gradevole assai all'occhio e posseggono a volte perfino qualcosa della foga berniniana, ed un Lambert Potras, che ha, per la chiesa di San Bartolomeo, martellata una fonte battesimale, che è un vero gioiello di oreficeria; ma dal principio del secolo, lungo la Mosa, che l'attraversa e dentro ed accanto alle sue mura, sono andati sorgendo, sempre più numerosi e più vasti, degli stabilimenti metallurgici e delle vetrerie, che l'hanno trasformata in uno dei centri più esclusivamente industriali d'Europa, ed era quindi naturale che essa diventasse una città sempre meno preoccupata dell'arte e sempre meno ad essa propizia. Ciò non pertanto, se il Donnay, il Berchmans ed il Rassenfosse recansi, tratto, tratto, per quindici giorni od un mese, sia a Bruxelles, sia a Parigi, un'invincibile nostalgia li richiama sempre nella loro città nativa, dove si rimettono coraggiosamente al lavoro, un lavoro assiduo e modesto, ignoto certo alla grande maggioranza dei loro concittadini e che, se essi vivessero in una delle grandi metropoli europee, procurerebbe loro una larga notorietà e forse anche la fortuna.

Il vivere però in una città manifatturiera, in cui il senso pratico delle cose incoscientemente si risveglia anche nelle menti meno utilitarie, ha forse contribuito non poco a persuadere i nostri tre giovani pittori a considerare l'arte da un punto di vista più concreto ed a piegare le native tendenze decorative dei loro fervidi ingegni non soltanto all'arte pura, ma eziandio a quell'arte applicata all'industria, che, dopo essere stata troppo a lungo ed a torto tenuta a disdegno, ora fortunatamente comincia a ritornare in onore, mercè l'iniziativa meritoria dei Preraffaeliti inglesi ed i modelli originali e squisiti venutici sempre più numerosi dall'Estremo Oriente.

***

Incomincerò questa mia rassegna da Auguste Donnay, il quale, passando di continuo, nella sua opera multiforme, dall'incisione su legno all'acquaforte, dalla litografia alla cromolitogra-

Aug. Donnay — *Ex Libris* (acquaforte)

fia, serba sempre un così mirabile senso della semplicità elegante dei particolari e dell'armonia decorativa dell'insieme. Egli è un po' meno giovane dei suoi due amici e compagni d'arte, benchè non credo che abbia neppur lui ancora raggiunto il trentacinquesimo anno d'età, ed è stato in più d'un tentativo d'arte decorativa il loro iniziatore.

Figlio di un modesto scultore ornatista in legno, egli da principio non fu che un mestierante che dipingeva, senza alcuna preoccupazione d'arte, soffitti, insegne di bottega, scenarii di teatri. Nelle ore libere però, cedendo ad un bisogno irresistibile del suo spirito, egli seguiva saltuariamente alcuni corsi dell'Accademia di belle arti ed esercitavasi a dipingere all'acquerello. Passarono così varii anni, durante i quali egli si perfezionò in ispecie nella pittura dei fiori e fece dei tentativi d'arte decorativa ancora tentennanti, ma che già affermavano il suo passaggio deciso dal mestiere grossolano all'arte vera. Alfine, guadagnata, mercè concorso, la borsa per un viaggio di studio e di perfezionamento, si recò nel 1886 a Parigi, donde doveva ritornare a Liegi artista cosciente e maturo.

Più volte egli si è provato con successo nel ritratto e nel paesaggio, ma è in particolar modo come decoratore che si è fatto apprezzare dai buongustai ed è soltanto da alcune stampe, sia all'acquaforte sia su pietra litografica o su legno, e da qualche schizzo originale, che a me è concesso giudicarlo. Queste stampe però e questi schizzi, che io ho, mentre scrivo, disseminati sulla mia scrivania e su alcune seggiole e di cui varii troverete riprodotti in eliotipia sulle pagine del presente fascicolo dell'*Emporium*, mostrano tale grazia delicata e posseggono tale un accento spiccato e personale che possiamo da essi formarci assai bene un'idea della particolare originalità del valoroso e modesto artista di Liegi.

Aug. Donnay — *Serenità* (acquaforte).

Aug. Donnay — *Il pomo incantato.*

Auguste Donnay si fa distinguere sopra tutto per una nobiltà austera di concezione, per una grande compostezza di composizione e per un disegno sintetico ed idealizzatore del vero, che attestano l'influenza imperiosa che su di lui ha esercitato quel grande poeta del pennello che è Puvis de Chavannes. Guardate un po' la scena così ieraticamente allegorica, che egli ha disegnato sulla pietra litografica per un diploma dell'Accademia di belle arti di Liegi e ditemi se non vi trovate tutti i caratteri da me no-

Aug. Donnay — Diploma per un concorso di musica (litografia)

tati. Essa è, del resto, una delle più belle composizioni che egli abbia ideate ed in essa la fattura, nella larghezza del tratto e nella sicurezza dei contorni, risponde magistralmente alla placida idealità del concetto.

Un altro diploma assai caratteristico ed assai bello, benchè forse alquanto farragginosa ap-

Pur rimanendo sempre nel campo idealista e pur non rinunciando alla sua simpatia pei simboli, Auguste Donnay cede sovente all'attrattiva del fantastico, ed allora le sue figure muliebri di una beltà severa, perdono la loro espressione sognatrice e le loro pose di una placidità melanconica, ed assumono come nelle

Aug. Donnay — Diploma per la Società dei *Fanciulli Martiri* di Liegi (litografia).

paia la riunione di attributi allegorici al basso della litografia e benchè il complesso ne sia meno poeticamente suggestivo, è quello che il Donnay ha composto, due anni fa, per un grandioso concerto internazionale di canto. In esso ritroviamo l'elegante figura di donna, che, avvolta in un peplo, batte la musica, in un'attitudine di rara efficacia espressiva, già da noi ammirata su d'uno dei suoi più riusciti cartelloni.

6 litografie che illustrano l'*Hild Hilliea* del Sauvenière volti rugati e convulsi, in cui il terrore e la sofferenza stampano le loro tristi stimmate, ed il paesaggio perde tutta la sua idillica e soave serenità per pigliare un aspetto selvaggio e tragico sotto lo scatenarsi della bufera. Qualche volta poi il fantastico del Donnay giunge al macabro e vi si attarda con compiacenza, come ad esempio nelle due acqueforti, che egli ha intitolate *Le pommier enchanté* e *Sérénité*, e

E. Berchmans — *Fugit irreparabile tempus*

nell'*ex-libris* per R. von Winiwarter e qualche altra volta prende invece un gustoso senso di umorismo, come nell'assai leggiadro schizzo, che porta per epigrafe: “ *Lex lege potentior* „.

Ma laddove il Donnay appare in tutta la grazia squisita della sua inventiva e nella semplicità efficace e piena di buon gusto della sua fattura è nelle piccole illustrazioni che egli ha composto pel volume di versi di Nicolas Defrecheux, il celebre poeta popolare della Vallonia ed in quelle per l'*Almanach des poètes*, edito nel 1895 a Parigi. Siamo con esse ben lungi dalle vignettine leziose, che adornano tanti moderni libri francesi e la cui piacevolezza manierata ed il cui carattere ora fotografico ora acquerellistico non possono che essere disdegnati da tutti coloro che hanno il senso retto della pura e severa estetica del libro; no, il Donnay ha, da quel raffinato artista che è, compreso bene che l'incisione deve completamente accordarsi con la parte tipografica e deve serbarne i caratteri e rispettarne le leggi alquanto rigide, sicchè le sue figurine sono a semplice contorno e non offendono mai con indebite esorbitazioni l'incorniciatura bianca del testo. La rigorosa semplicità della tecnica e la piccolezza del formato non hanno però punto vietato al Donnay di fare sfoggio di tutta la sapienza dell'aristocratica arte sua, giacchè, specie nelle vignette per l'*Almanach des poètes*, v'è nelle poche linee spezzate e nei tenui contorni che le formano tale giustezza e leggiadria d'insieme e tale fascino suggestivo che nulla poteva immaginarsi, io penso, che potesse meglio corrispondere alla

E. Berchmans — Disegni

— Tappezzeria (da una fotografia).

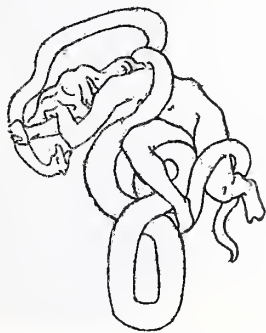
squisitezza raffinata dei versi che per quel volumino avevano scritto Émile Verhaeren, Henry de Regnier e Francis Vielé-Griffin.

***

Un'indole affatto diversa da quella di Auguste Donnay rivela Émile Berchmans, nella piccola scelta di schizzi e di stampe, quali monocromi quali policromi, che ho or ora sfogliata.

Il Donnay è sopra tutto un sognatore e nella sua mente gli aspetti delle cose e degli uomini, non soltanto subiscono quella sintetica trasformazione stilizzatrice che contraddistingue la particolare visione dell' artista decoratore, ma perdono ogni troppo pulsante vivacità ed ogni rudezza di vero per assumere un carattere ora serenamente augusto, ora poeticamente melanconico, ora tragicamente truce, sempre però di una severa gravità idealizzatrice, che li rende degni di venir trasferiti dal mondo reale nel mondo dei simboli. Invece il Berchmans ci si mostra quasi sempre giocondo, vivace, benchè forse un po' frivolo nella ricerca esclusiva delle apparenze leggiadre, siano figure snelle e ridenti di donne, siano intrecci di rami fioriti, siano molli pieghe di stoffe, e nell'ostentato disdegno d'ogni caratteristica spirituale. Guardate una figura di Donnay e ciò che vi colpirà subito sarà l'intensità espressiva di essa, guardatene una di Berchmans e sarete invece conquiso della sua graziosità civettuola.

Émile Berchmans possiede d'altra parte una versatilità di ingegno ed un fervore d'immagi-

per toppe di serratura.

E. Berchmans — Marca per carta da lettera (disegno).

nativa davvero sorprendenti, che gli fanno trattare, con briosa disinvoltura, i più svariati soggetti, mutando tecnica col mutare d'ispirazione. A persuadervene, o gentili lettori, basterà che passiate a rivista insieme con me alcuni dei fogli che ho dinanzi.

Ecco qui la fotografia di una tappezzeria dipinta con figure grandi al vero, che porta per motto: “ *Fugit irreparabile tempus* „, non molto originale certo come concezione ed a cui forse si può rimproverare qualche lieve scorrezione di disegno, ma che presenta un insieme decorativo assai dilettevole alla pupilla. Ecco una litografia che rappresenta il giovanile e fiero profilo di una *Walkiria*, a cui non si saprebbe negare una nobile e pur leggiadra eleganza di linea ed in cui ritroviamo, come già in più di un suo cartellone, alcune sfumate morbidezze di fattura nel trattare il volto femminile, che rammentano l'arte delicata e sapiente del nostro Tranquillo Cremona. Ecco parecchi schizzi a penna per una serie di toppe di porta, in cui, scegliendo per motivi di decorazione draghi, avvoltoi, satiri, serpenti, donne nude e simili e servendosene con non comune buon gusto, il Berchmans ha mostrato di opportunamente ricordarsi dei lavori in ferro battuto dei maestri italiani della Rinascenza. Ecco varie acqueforti, tra le quali mi sembrano in ispecie pregevoli per robustezza di tratto e per certa efficacia di espressione brutale una testa di satiro addormentato e per morbidezza di fattura nello studio del nudo un mezzo busto di fanciulla, che coglie delle frutta da un pendulo ramo di albero. Ed ecco ancora delle marche per carta da lettera e delle vignette su legno, che, se non posseggono l'efficacia suggestiva di quelle del Donnay, presentano però una lodevole semplicità di linee ed un felice contrasto di bianco e di nero.

Un'altra dote infine possiede in modo spiccato il Berchmans ed è uno squisito e sobrio senso del colore ed è perciò che il mio occhio, dopo aver vagato, certo non senza interesse e non senza diletto, sulla sua svariata produzione di illustratore, di litografo, di acquafortista, ritorna sempre con particolare compiacenza sui bozzetti ad acquerello di alcuni suoi progetti di cartellone, nei quali alla vivacità armoniosa delle tinte trovansi unite una rara leggiadria di disegno ed un'ingegnosa semplicità di concezione.

In quanto ad Armand Rassenfosse, che dalla sua indole fieramente indipendente è stato per-

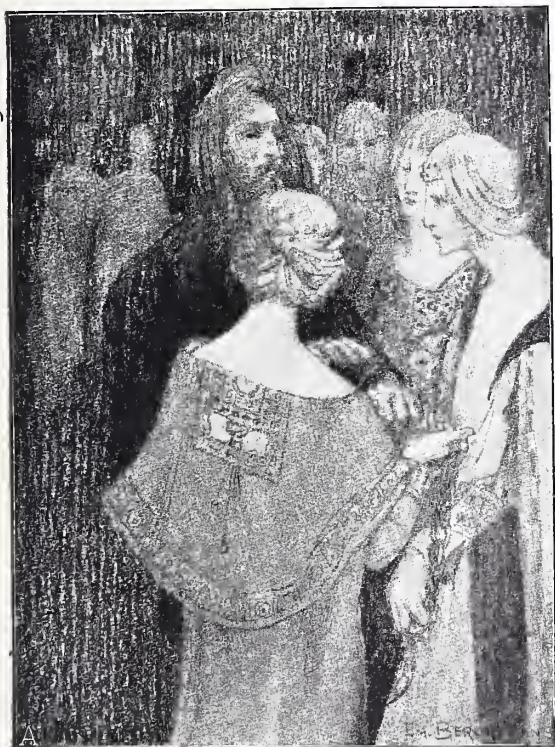
E. Berchmans — Marca per carta da lettera (disegno).

E. Berchmans — *Walkiria* (litografia).

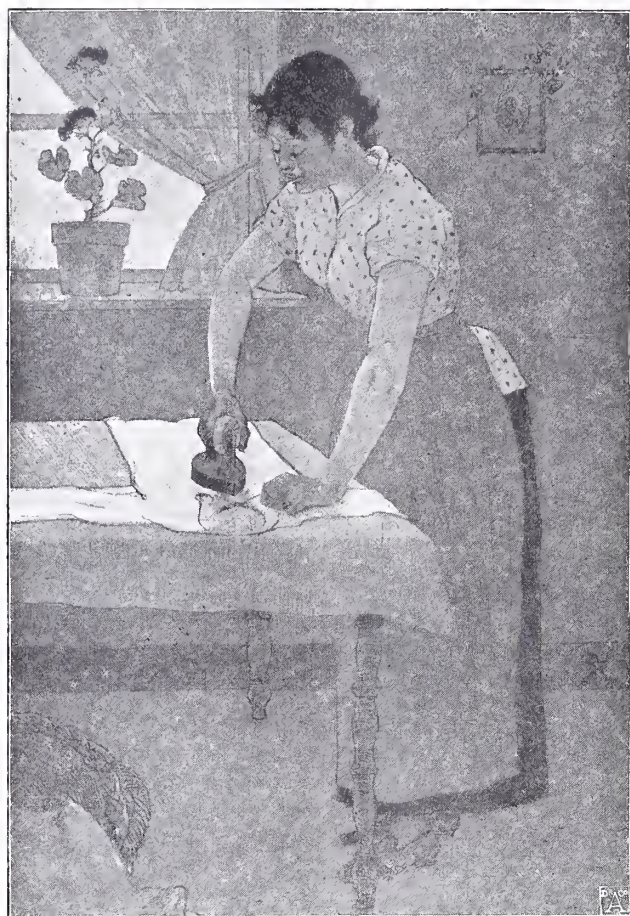
E. Berchmans — Progetto di cartellone per un ballo mascherato (acquerello).

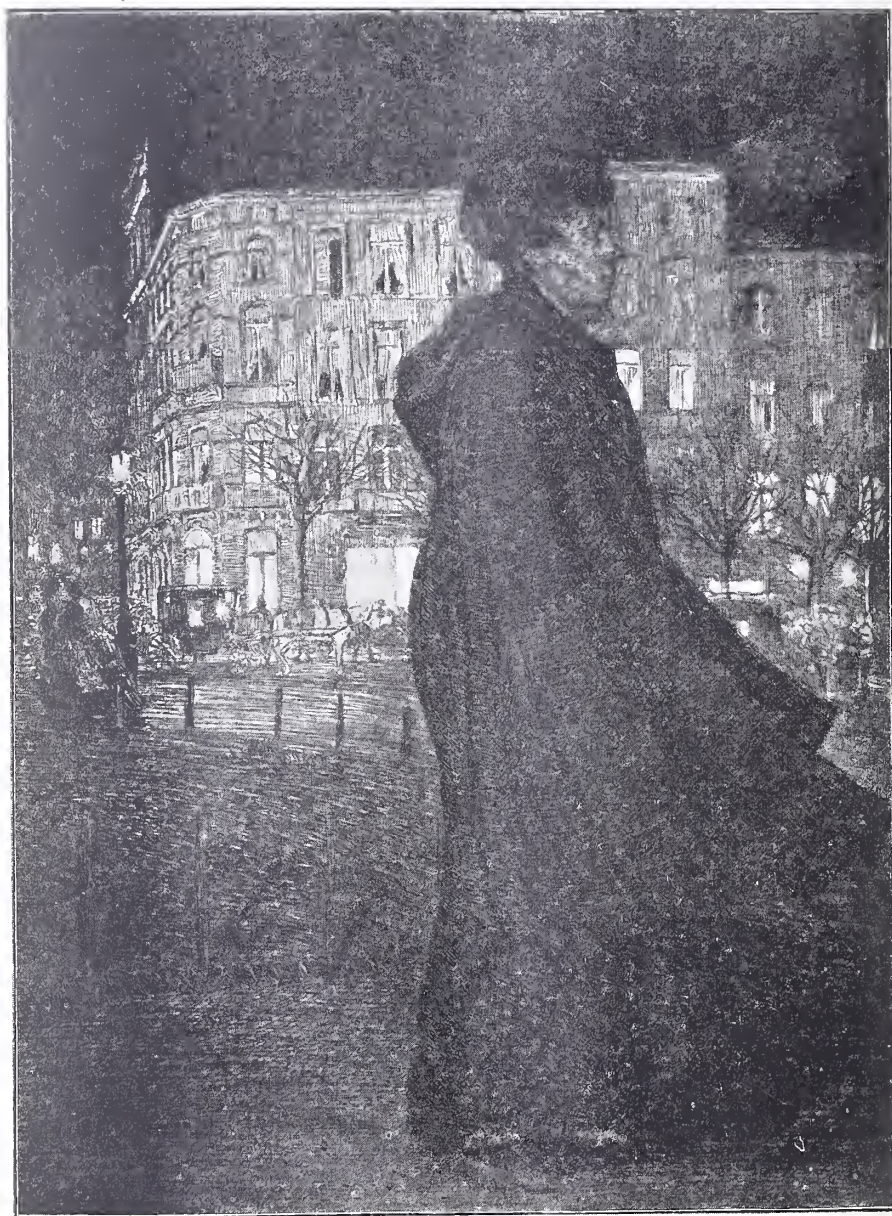
E. Berchmans — *Testa di satiro* (punta secca).

suaso, negli anni della prima giovinezza, a tenersi lontano da ogni corso accademico ed a cercare da solo la propria via, facendosi il maestro di sè medesimo, egli ha a lungo subito l'influenza dominatrice di Félicien Rops, verso la cui seducente arte macabra e letterarieggiante era sospinto da una comunanza di gusti e di tendenze spirituali. Guardate alcune sue acqueforti, come *Singulier animal*, *Coquetterie*, *Le joujou*, *L'organe du diable*, *La dame au masque*, e l'imitazione del geniale maestro belga vi apparirà evidente. Non potrete però non notare che la sua non è mai nè un'imitazione pedissequa nè un'imitazione volgare, giacchè è facile anche in esse lo scovrire che il giovane artista di Liegi possiede un cervello in cui si agita qualche cosa di affatto personale e maneggia il bulino con disinvoltura tutt'altro che comune e con abilità spesso magistrale. E difatti egli ha saputo, studiando con passione pertinace il vero, svincolarsi a poco a poco da ogni influenza estranea ed affermare un'originalità tutta propria, pur sempre serbando più di un punto di contatto col Rops,

Arm. Rassenfosse — Tipi Walloni (acquaforte).

E. Berchmans — Vignetta per un libro di J. Gauvernière.

a cui, come ho già detto di sopra, è legato da una spiccata conformità di temperamento. E stata certo essa che lo ha fatto prescegliere dal Ramiro, a preferenza d'ogni altro, per illustrare con numerosi schizzi i due volumi dell'interessante suo catalogo descrittivo dell'Opera ropsiana.

La donna, che è il soggetto favorito dal Rassenfosse, si presenta quasi sempre nelle sue stampe come un essere voluttuoso, ammaliante e perverso: nell'opulenza procace delle sue forme, nella profondità enimmatica dei suoi occhi ardenti, nel sorriso malizioso delle sue labbra carnose, nella libertina provocazione dei suoi atteggiamenti audaci v'è insieme un invito ed una minaccia. Data questa concezione che dell'eterno femminino ha il Rassenfosse, è naturale che uno dei tipi leggendarii destinati in particolar modo a far sognare la sua mente e ad ispirare il suo bulino dovesse essere quella di Salomé. Infatti due delle sue più belle stampe, in cui l'eleganza del disegno è sa-

Arm. Rassenfosse — *La stiratrice* (acquaforte).

Arm. Rassenfosse — *Venditrice di burro*, tipo dei dintorni di Liegi (vernice molle).

Fr. Maréchal — *Fine d'inverno* (acquaforte).

pientemente fatta risaltare da leggiere colorazioni rosee e gialline, evocano dinanzi ai nostri occhi la snella figura dell'irresistibile danzatrice biblica, della quale appare il vago corpo giovanile dietro il trasparente velo di una sottile tunica gemmata.

Dedicandosi di continuo a studiare il nudo nei più diversi aspetti e nelle più diverse attitudini, il Rassenfosse ha acquistato non soltanto una particolareggiata conoscenza dell'anatomia del corpo umano ed una rara perizia nel disegnarlo sulla vernice distesa sulla lastra di rame, ma ha sentito sempre più viva la seduzione ingenua del vero e sempre più impellente il bisogno di riprodurlo senza balordi raggentilimenti e senza ipocrite falsificazioni. È così che egli ha disegnato tutta una serie di acqueforti, di fattura insieme robusta e delicata, che non sono che semplici studii di nudo femminile, ma formano forse la parte migliore e più sana dell'opera sua, giacchè riescono mirabilmente a dare l'impressione schietta del nudo vero, così diverso dal nudo idealizzato dei Preraffaeliti inglesi e dei Simbolisti tedeschi, così lontano del nudo levigato ed illeziosito dei Bouguerau, dei Lefevbre e di altri simili mistificatori del pennello.

Mercè questa assidua osservazione e riproduzione del corpo femminile dal vero, il Rassenfosse ha esercitato il suo occhio a scovrire i varii tipi fisici atti sia a raffigurare un carattere od un istinto, sia a riassumere tutta una categoria sociale ed è particolarmente in ciò riposta la efficacia rappresentativa delle figure da lui disegnate, che esprimono proprio quello e nulla di diverso da quello che l'autore ha voluto che esprimessero.

Fr. Maréchal — *Un barbaro* (acquatinta).

Ma se il Rassenfosse è mirabile come coscienzioso osservatore del vero, sa anche, quando vuole, dimostrare una non comune penetrazione psicologica nel fare di un volto, femminile o maschile che sia, lo specchio di un particolare stato d'animo: valga d'esempio la vaghissima testina di fanciulla dagli occhi di sogno che egli ha intitolata *L'Emerveillée.* In lui inoltre, accanto al verista che compiacesi nel riprodurre con tratto sicuro e rude dei volgari e brutali tipi plebei, come le due caratteristiche figure

1.

2.

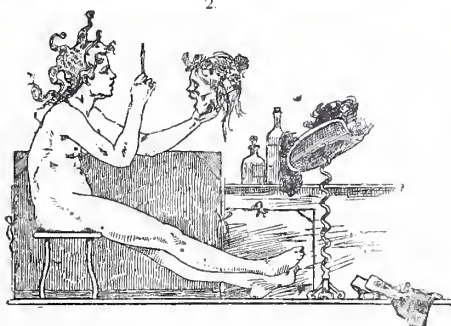
3.

4.

5.

6.

7.

Aug. Donnay — 1, 2, 4, 5 e 6. Illustrazioni per le opere del poeta N. Defrecheux.
3 e 7. Illustrazioni per l'*Almanach des Poètes*, 1896.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Arm. Rassenfosse — 1, 3 e 7. *Ex Libris* (acqueforti) — 2. Carta per la Società degli Acquafortisti belgi (acquaforte) — 4. Frontespizio per l'*Emerveillée* di G. Ralhenbeck (acquaforte) — 5 e 6. Vignette pel Catalogo delle opere di Rops — 8. *Bon pour cent fiches* - Whist (vernice molle) — 9. E. Berchmans: *Adolescenza* (punta secca).

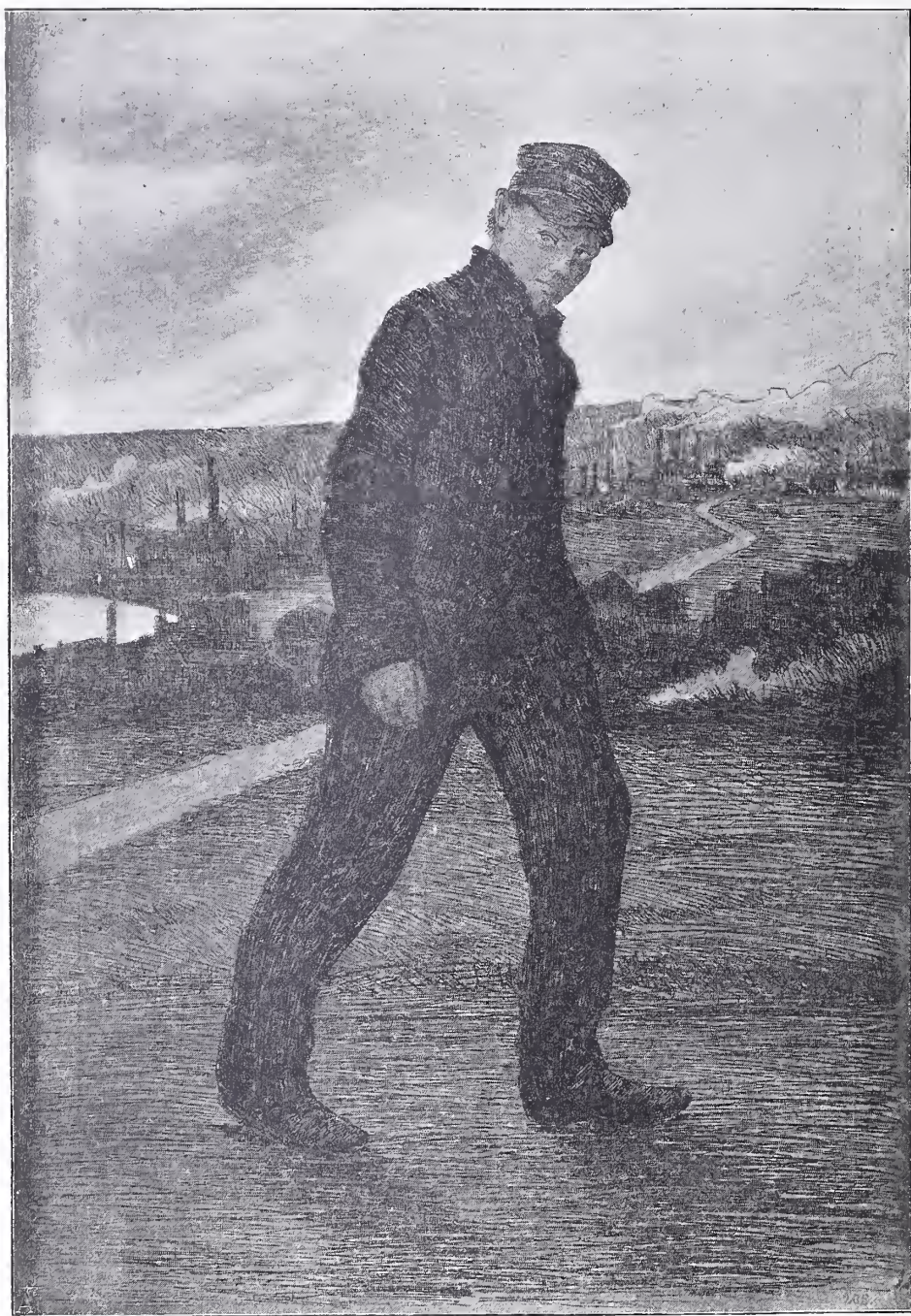
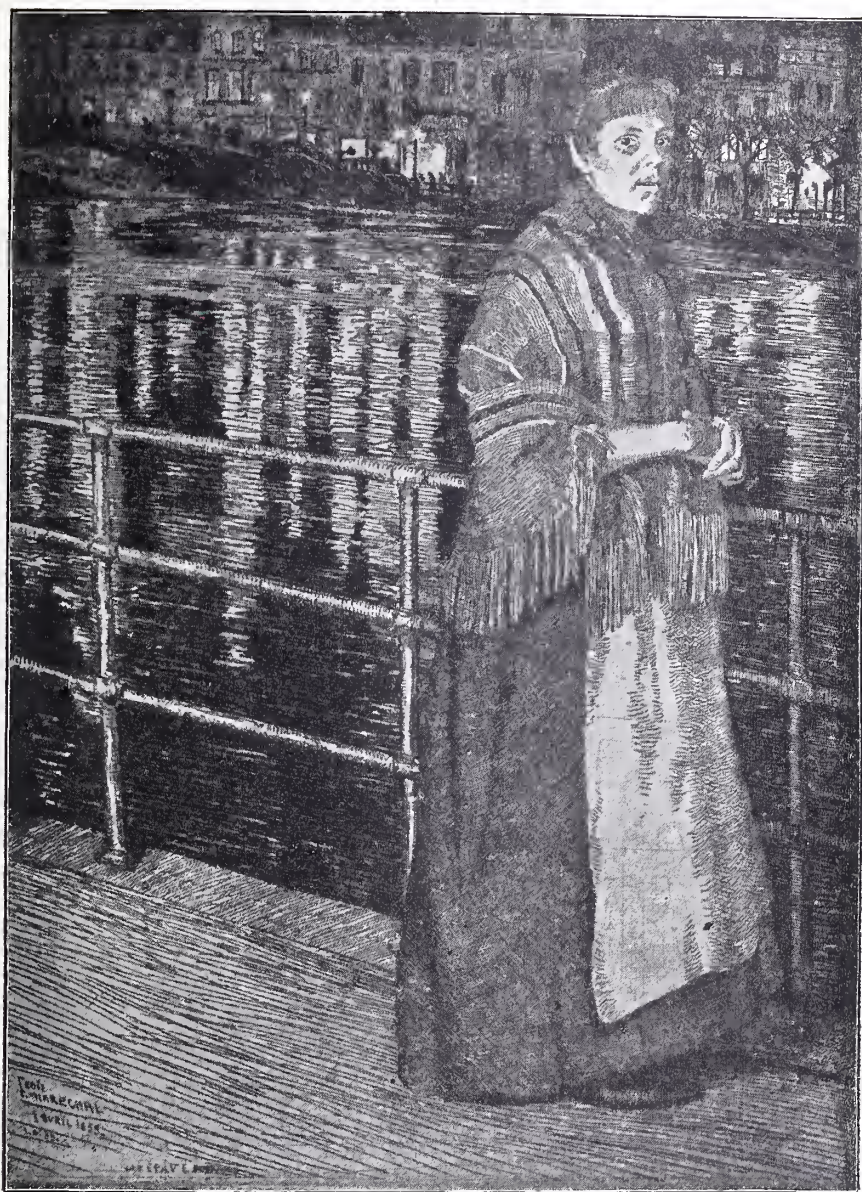
della *Marchande de beurre* e della *Repasseuse* e quella losca coppia, che fa ripensare alle canagliesche creazioni della matita feroce di Steilen; accanto al verista, che non isdegna di raffigurare le forme grossolane e vizze di una Venere da trivio, vi è sempre l'amante dell'eleganza e della leggiadria, vi è sempre un fantasista grazioso, che chiede quasi esclusivamente alla bellezza della donna moderna, fatta di civetteria e di capriccio, l'ispirazione dei suoi cartelloni, dei suoi schizzi ornamentali, dei suoi frontespizii simbolici e di quei suoi *ex-libris*, che sono veri gioielli di minuscola arte decorativa sia per simbolica concettosità d'invenzione sia per piacente semplicità di disegno.

Fr. Marèchal — *La sera*, Valle della Meuse (acquatinta).

*
* *

Un altro giovane artista vive e lavora a Liegi, che merita di venir rammentato accanto al Donnay, al Berchmans ed al Rassenfosse, benchè egli non si occupi come costoro delle varie forme d'arte decorativa applicata al libro, alla tappezzeria ed alla pubblicità sulle mura delle strade e limiti il campo dei suoi effetti e delle sue ricerche soltanto all'acquaforte. Egli si chiama François Maréchal e la numerosa e variata collezione di opere sue, che ho qui d'accanto, mi ha appreso a conoscerlo e ad ammirarlo come uno dei più originali e valorosi campioni che dell'aristocratica arte del bianco e del nero possegga oggidì il Belgio.

Egli non attinge, come il Donnay, l'ispirazione dal mondo poetico delle allegorie e dei simboli, nè s'attarda, come il Berchmans ed il Rassenfosse, ad evocare le graziette seducenti o le lascivie perverse della donna, ma, osservatore semplice e sincero della natura e della vita, i soggetti delle sue acqueforti li chiede per solito a quella Liegi in cui è nato ed in cui risiede. Ed è così che il paesaggio, che manca quasi sempre in Rassenfosse, a cui l'interesse per la creatura umana in sè stessa fa trascurare il mobile e pittoresco scenario che la natura le dispiega dintorno, e che nel Donnay e nel Berchmans più che riprodotto direttamente dal vero è eseguito di maniera e sovente anche

Fr. Maréchal — *Interno*, effetto di luce (acquaforte).

Fr. Maréchal — *Tombée de nuit* (acquaforte).

Fr. Maréchal — *Sera* (acquaforte).

poeticamente trasfigurato, in Maréchal ripiglia tutta la sua importanza.

Liegi, con la sua cintura di officine fumicanti e con la Mosa che l'attraversa sotto gli archi di tutta una serie di ponti massicci, ecco la protagonista delle acqueforti di François Maréchal, che nel riprodurla dimostra una possanza evocativa ed una sapienza di tecnica, le quali, benchè in un genere affatto diverso, lo fanno stare a pari del suo amico Armand Rassenfosse, insieme con cui infatti venne premiato nel 1893 dalla Società degli acquafortisti belgi.

Fr. Maréchal — *Tombée de nuit sur la Meuse* (acquatinta).

La sua Liegi egli ama mostrarla sopra tutto nella penombra ambigua del crepuscolo, sotto l' incubo tragico del firmamento coperto da grossi nugoli di fumo od anche di notte, allorquando le cupole delle chiese profilano le loro masse imponenti sul cielo stellato e le lampade elettriche stampano i loro riflessi sulle acque tremolanti della Mosa.

È un' impressione profonda che si riceve da quei contrasti violenti delle masse nere con le piccole macchie e le sottili striscie bianche che le bucherellano o le rigano, indicando sì bene la presenza della luce lunare od elettrica. Pare proprio di sentire palpitare la vita complessiva di tutta una popolazione che s'addorme nella notte, mentre le vigili sentinelle del vizio e del delitto vegliano nei reconditi ed insidiosi cantucci di tenebre della laboriosa città e mentre le vecchie mura raccontano i loro arcani segreti alle acque del fiume, che scorrono mormoranti sotto di esse, ed alla luna che le fascia di striscie argentee.

Ma la tristezza elevasi anche più cupa da alcune larghe incisioni all'acquatinta, che sono tra le più magistrali composizioni del Maréchal, come le due intitolate *Un barbare* e *Tombée de la nuit dans la vallée de la Meuse*, nelle quali si disegnano sinistramente su d'un fondo desolato di campagna e sul cielo nuvoloso le masse immani delle acciarie e delle vetrerie, dentro cui la nostra mente di leggieri indovina tutto un popolo di operai che pena e si strugge per la conquista del pane giornaliero. Invece, in una serie di piccole acqueforti, è l'ingenua e grossolana gioia popolare delle fiere autunnali, con l'immancabile folla di donne, di bambini e con le numerose coppie d'innamorati, che ci fa sorridere coi suoi frenetici caroselli dai cavalli di legno e ci risveglia nella mente il ricordo dei bei versi di Paul Verlaine:

Fr. Maréchal — *Operai* (acquaforte).

Tournez, tournez bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.

. . . .

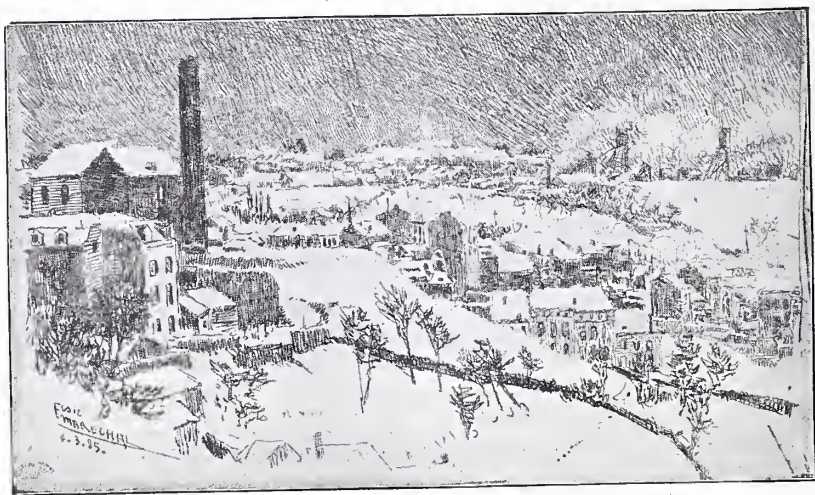
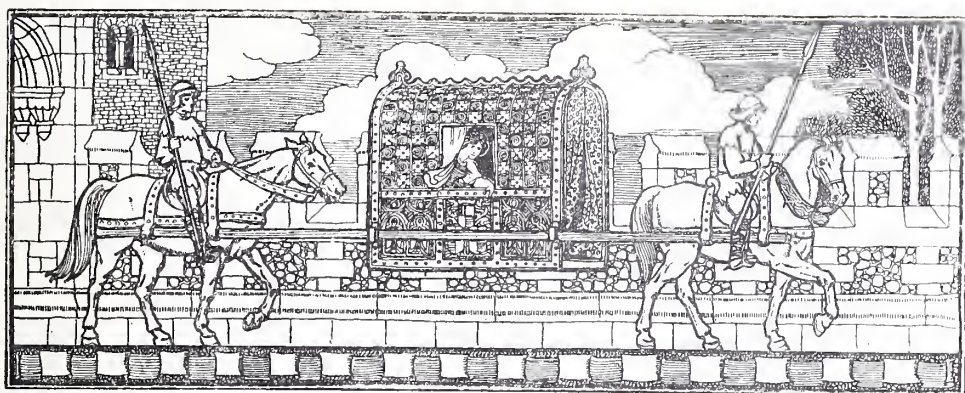
C'est ravissant comme ça vous soûle,
D'aller ainsi dans ce cirque bête!
Bien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule.

Tournez, tournez, sans qu'il soit besoin
D'user jamais de nuls éperons,
Pour commander à vos galops ronds,
Tournez, tournez, sans espoir de foin.

Trascurando le rare scene di campagna illuminate dal sole ed i caratteristici effetti di neve, che ci attestano che se il Maréchal predilige lc pittoresche impressioni notturne non intende però limitare soltanto ad esse l'arte sua di paesista; trascurando varie curiose pagine di studii di animali e di fiori di una fattura minuziosa e paziente, che mi ha fatto ripensare ad alcuni albi di Hokusai, voglio dire tutta la mia ammirazione per una dozzina di acqueforti, nelle quali egli ha dimostrato nel trattare la figura umana non minore rude vigoria di disegno c non minore schietto sentimento del vero che nelle scene di città o di campagna.

Non c'è punto da sorprendersi se, decisosi a posare il suo sguardo indagatore sul gregge umano, egli siasi lasciato indurre dalla tristezza pensosa della sua anima a scegliere i suoi tipi nei bassifondi sociali, dove si raccolgono i rejetti della società, gli avanzi abbietti del vizio, le losche reclute del delitto; bisogna pur dire però che queste figure di Maréchal, le quali rivelano nei volti truci ed abbrutiti, nei vestiti consunti e bizzarri, negli atteggiamenti equivoci e provocatori, la miseria profonda ed angosciosa o la brutalità micidiale od anche la deboscia spudorata ed incurabile, si accordano in modo mirabile coi paurosi scenarii nei quali egli suole presentarceli.

Dopo i foschi paesaggi notturni di così intensa melanconia, dopo le feroci e miserabili maschere umane su cui il realismo di François Maréchal, implacabile nella sua tetra e vigorosa possanza evocativa, mi ha costretto a tenere a lungo affissi gli occhi ed intento lo spirito, io sento il bisogno, prima che le tenebre dell'imminente sera invadano il mio studiolo, di chiedere ad una delle poetiche composizioni simboliche di Auguste Donnay o ad una delle vivaci fantasie di Émile Berchmans il sollievo di un sorriso rasserenatore.

Vittorio Pica.

Fr. Maréchal — *Effetto di neve* (acquaforte).

Lettiga a cavalli (Sec. XIII).

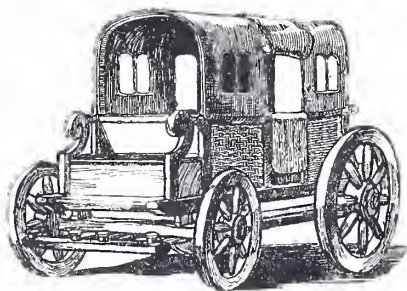
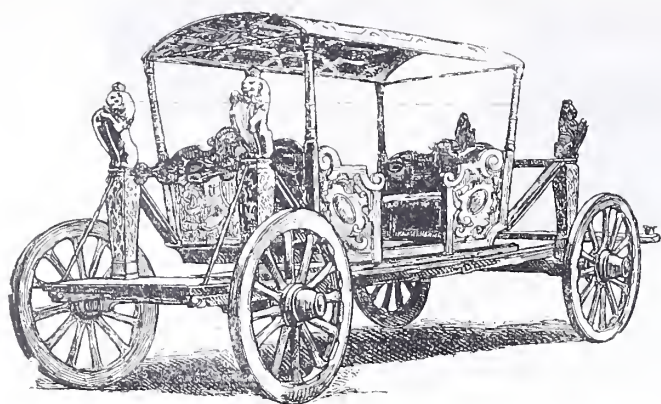
USI E COSTUMI: CARROZZE E VETTURE INGLESI ANTICHE.

L'USO de' veicoli è antichissimo. Geroglifici egiziani riferentisi a più di tremila anni prima dell'èra volgare accennano a invasioni di abitanti delle coste settentrionali dell'Africa e delle isole di Malta, Sardegna e Sicilia, i quali si portarono in Egitto coi loro carri. Ma intendimento nostro non è di risalire sino a que' remotissimi tempi e nemmeno di parlare de' veicoli antichi, quali le bighe e quadrighe, le basterne e carpente de' greci e de' romani, i carri degli sciti e de' persiani; ma sebbene e soltanto di quelli che si usarono durante i quattro o cinque ultimi secoli e delle modificazioni, che subirono man mano a venire sino ai nostri giorni.

Fu in Francia, nel secolo XIV, che si cominciò ad adottare carri e carrozze a quattro ruote, mentre, prima, i più cavalcavano, o si facevano portare in lettiga, specie di cassone riquadro, munito di due assi a quattro ruote di diametro uguale e senza molle. Abbiamo traccia di tali veicoli nei vecchi manoscritti illustrati, nella *Chronique de France, d'Angleterre, d'Écosse et d'Espagne* del vagabondo abate Giovanni Froissart, e li vediamo coperti talvolta, a guisa di vagoni, da cieli in forma d'arco, dalle cui due estremità penetrava l'aria e la luce. Altro genere di simili carrozze erano quelle sormontate da una specie di cupola, o da un baldacchino orizzontale, cui sorreggevano colonnette confitte ne' quattro canti, come nelle moderne cosiddette giardiniere. E, come in queste, dal baldacchino, o cupola, pendevano le tende, destinate a riparare dal sole e dalla pioggia.

Un antico dipinto ci rappresenta una di tali carrozze con le tende tirate indietro, che lasciano scorgere sette damigelle sedute ed una ottava, in piedi, la quale parla al postiglione, a lei rivolto, e gli indica la via da seguire.

Poco dopo, Italia, Spagna e Germania gareggiavano con la Francia nell'arte di costruire carrozze.

Nel secolo XV, apparvero le carrozze a bilancino, o *charriots branlants*, come le chiamano i francesi, ch'erano sospese a corregge di cuoio. Esse furono poste in uso la prima volta

Carrozza primitiva.

Carrozza di sposalizio del Duca di Sassonia.

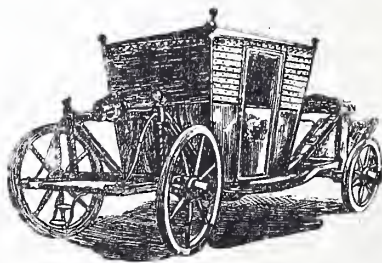
in Ungheria, il cui re Ladislao V vuolsi ne regalasse una a Parigi, nel 1457, al re di Francia Carlo VII, la quale, come dice la storia, aveva appunto la cassa che " tremava „. In una di tali carrozze sospese e coperta, l' imperatore Federico III si recò, nel 1477, a Francoforte. Così, come abbiamo i *landau* e le *berline*, i cui nomi rispondono alle città in cui tali carrozze vennero primamente fabbricate, il nome di *cocchio* che dicesi: *coche*, in francese, *coach*, in inglese, ecc., viene da Kotze, città ungherese, nella quale si costruirono appunto le carrozze sospese.

A Parigi, nel 1550, non esistevano che tre carrozze : una appartenente alla consorte di re Francesco I, la seconda a Diana di Poitiers, favorita del delfino, e la terza ad un gentiluomo troppo obeso per poter cavalcare. Nel 1638, se ne contavano, invece, 330 e, nel 1763, più di 14,000.

Alcuni nobili ne possedevano parecchie. Sin prima del 1594, il margravio di Brandeburgo, padre al primo duca di Prussia, ne aveva trentasei, tirata ciascuna da sei cavalli.

In Inghilterra, la prima carrozza fu costruita nel 1555 pel conte di Putland, da certo Walter Rippon, che ne fabbricò poi altre, nel 1556, per la regina Maria Tudor e, nel 1560, per la regina Elisabetta. Nel 1580, lord Arunde ne portò una dalla Germania. Il 25 novembre 1641 giunse dalla Scozia e attraversò Londra, per recarsi a un banchetto a Guildhall, in una vettura, che, oltre a lui, conteneva la regina, l'elettore palatino e la duchessa di Richmond e i tre principi reali. Era la sola, di cui allora si parlasse. Nondimeno, si continuò ancora per un pezzo a cavalcare e a farsi portare in lettiga. Tra i documenti dell'archivio di Bedingfield ve n'ha uno nel quale è detto come Maria Tudor facesse trasportare Elisabetta in lettiga da Richmond a Windsor.

Sul continente le carrozze vennero in uso assai prima che in Inghilterra, tanto vero che, sino dal 1564, papa Pio IV (Gian-Angelo Medici) esortava cardinali e vescovi a non servirsene, e di lasciarne l'uso alle donne, confacendosi meglio agli uomini il montare a cavallo.

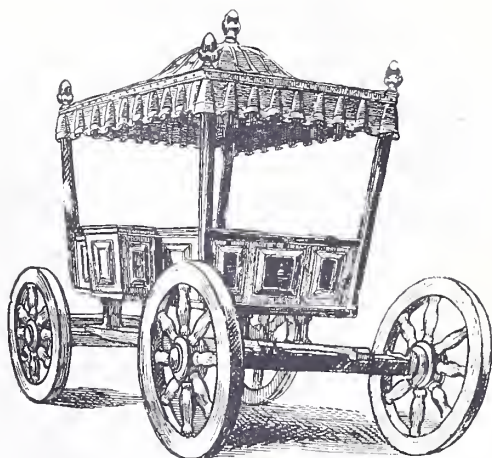
Si legge che, in una processione, la regina d'Inghilterra Maria Tudor sedeva in una splendida lettiga, sostenuta da sei cavalli bianchi bardati di gualdrappe d'argentea stoffa. La seguiva Elisabetta in carrozza scoperta, riccamente adorna di velluto cremisi. Le dame di servizio venivano poi sul dorso di superbi cavalli. Si legge del paro come fosse assai curioso il veicolo, che trasportò le dame alla festa pel matrimonio della stessa Maria Tudor con Filippo infante di Spagna, poi Filippo II. Gli ordini relativi dati dalla regina in persona dicevano : " Comandiamo che a Edmondo Standon, impiegato delle nostre reali scuderie, sia fornito un carriaggio di legno, con ruote, sale e panche; del bellissimo panno rosso, a frangia di seta, per ricoprirlo ; che il carriaggio sia dipinto esternamente di rosso e rossi siano i finimenti dei cavalli e un drappo con le nostre armi cuopra la serpa „.

Carrozza dell'epoca di Carlo II.

La regina Elisabetta aveva una carrozza ricoperta di velluto cremisi, sulla quale, talvolta, sei cavalieri portavano un baldacchino.

Una carrozza, o calesse, donata dalla Francia a re Carlo II Stuart (1649-1685), diede luogo a una disputa violenta. Due delle sue favorite, Francesca Stuart e la signora di Castlemaine, avendola vista un giorno, mentre se ne serviva la regina, glie la chiesero in prestito. Egli la concesse alla prima, attalchè tra le due nacque una gelosia, un livore, un odio irreconciliabile.

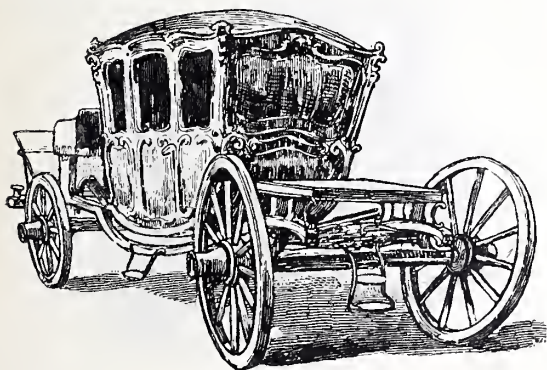
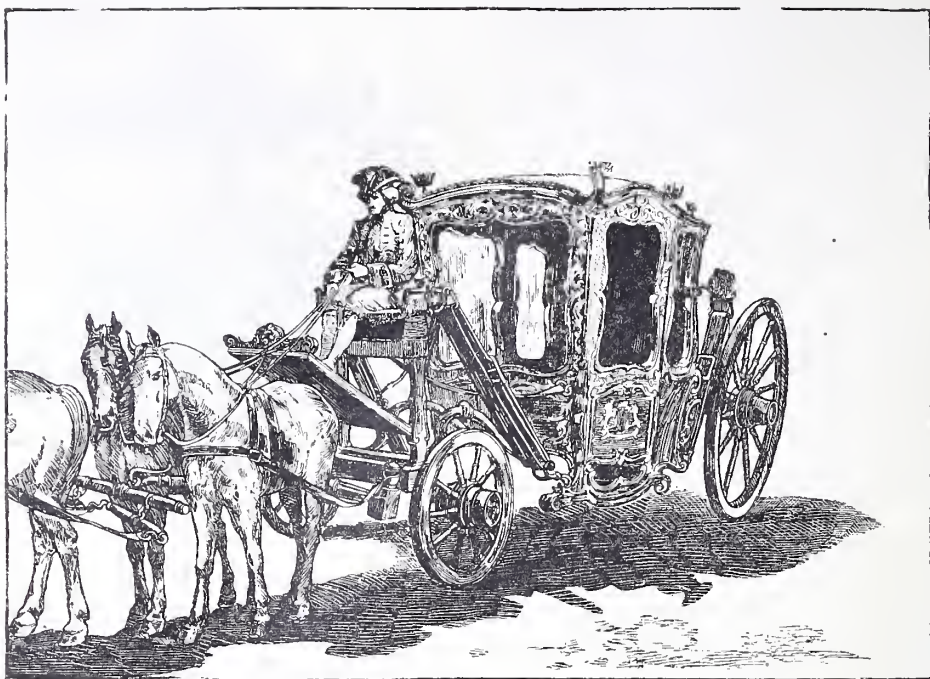
Da carte di famiglia dei Cavendish risulta che un giorno trovandosi Caterina di Braganza a pranzo presso il signor Chiffen, questi la condusse a cacciar lepri nel proprio parco su di una piccola carrozza tirata da una fida muta di bracchi neri.

Il diario di Pepy registra molte notizie sulle carrozze. Alla data del 1° maggio 1665, dice: " Nel dopo pranzo femmo esperimento di parecchie carrozze, una delle quali, che ci servì ad una scarrozzata, fu trovata eccellente „. — E il 5 settembre: " Venne da me il colonnello Blunt con una sua nuova carrozza a molle, con la quale, poco dopo, ci recammo a casa sua. Egli attesta di aver percorso con essa ed un solo cavallo comodamente molte miglia. Per curiosità, volli provarla io pure recandomi sull'alto d'un colle e la trovai graziosa e piacevole, ma non tanto comoda, quanto egli dice „. — E il 22 gennaio 1666: " Con alcuni altri mi recai presso il colonnello Blunt sempre per esaminare la nuova invenzione delle carrozze. In una di esse prese posto lord Browncher, mentre il cocchiere tenevasi a cavalcioni delle stanghe sopra il cavallo, bella e capricciosa bestiola,

Berlina (1660).

Carrozza dell'epoca della Regina Elisabetta (1564).

senza toccarlo „. — E il 5 novembre 1668: " Scelsi una carrozza semplice e graziosa, la cui cassa è inverniciata, ma senza copertura „. — E il 2 dicembre: " Per la prima volta usai della mia carrozza, conducendo al passeggio mia moglie „. — E il 19 aprile 1669: " Mi recai dall'artefice che doveva verniciare la mia carrozza e dorarne gli sportelli „. — E il 30 aprile: " Andai dallo stesso artefice, dove trovai la marchesa di Winchester e la signora Bellasis sedute nella cassa di una carrozza, che doveva essere finita pel domani, le quali mangiavano pane e butirro e bevevano birra. La mia non era ancora terminata, epperò mi trattenni sino alle ore otto di sera, assistendo alla sua verniciatura. La sera stessa inviai il mio cocchiere col cavallo a ritirarla. Il dì successivo, dopo aver pranzato, attraversammo la città con le nostre nuove livree di saia, le redini verdi e le criniere e le code dei cavalli allacciate da nastri rossi „.

La regina Anna Stuart (1702-1714), che la pinguedine impediva di cavalcare, s'era fatta costruire una specie di carro da cani, con ruote altissime, per poter prendere parte alle caccie, col quale percorse talora, in un solo pomeriggio, dalle quaranta alle cinquanta miglia. Tale veicolo, che doveva essere analogo al *sulky*, non era capace che di una sola persona.

Nel 1717, la duchessa di Somerset scriveva alla duchessa di Devonshire: " Se sabato o lunedì ella crede di venire a ossequiare S. M.,

Carrozza (principio del Sec. XVIII).

spero avrà più fortuna di me, chè ieri, la mia carrozza si capovolse, ed io fui ribaltata in guisa che tutti credevano mi fossi rotta le ossa: grazie a Dio, non soffersi che ben poco danno „.

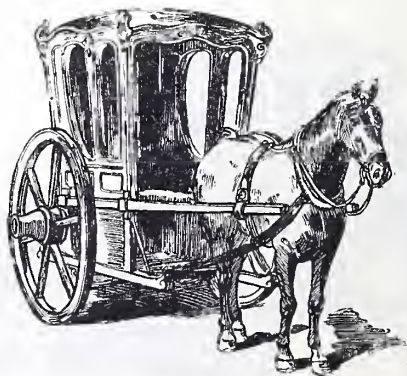
Le carrozze Hackney furono introdotte la prima volta in Inghilterra verso il 1605, ma senza che stazionassero sulle vie per servizio pubblico.

Nel 1635 le carrozze a Londra erano 50; nel 1662, più di 400, e nel 1702, 700.

A Parigi, nel 1645, certo Nicola Sauvage, abitante in una casa della via S. Martin sulla quale era dipinta l'effige di S. Fiacre, si mise a noleggiare carrozze, e da ciò nacque il nome di *fiacre*, che si dà usualmente alle vetture da piazza. Numerosi imitatori ne seguirono l'esempio. Nel 1650, un tale Carlo Villéone ottenne, con lo sborso di 375,000 franchi, il privilegio esclusivo di noleggiare carrozze pubbliche a Parigi.

Gli omnibus che facevano il servizio tra Parigi e i dintorni misuravano più di due metri di lunghezza ed uno e mezzo di larghezza e contenevano otto persone.

Il colonnello Corbett, nell' *Old Coachman Chatter*, così parla delle antiche carrozze Hackney: “ Sebbene gelate ed umide, erano generalmente spaziose e comode come se avessero compiuta la loro carriera al servizio di qualche gentiluomo e, per conseguenza, erano costrutte dai migliori carrozzai del tempo „.

Gli *stages* americani datano dal 1786. Allora, in America, non si avevano che tre costruttori di carrozze. Prima del 1697, un albergatore possedeva una *hackney*. La rivista *Historical*

Brouette francese (1670).

Magazine narra che, nel 1805, si volle copiare in America il veicolo inglese, ma che, stante la carezza eccessiva dei materiali e delle mercedi, fu riconosciuto più conveniente il provvedersi in Europa.

Nel 1754 si annunciava che la *Flying coach*, o carrozza volante, sarebbe giunta da Manchester a Londra in quattro giorni e mezzo, cosa che pareva impossibile.

Stage (verso 1787).

L'*Ipswich Journal* dell'agosto 1754 recava la seguente notizia: " Scopo del presente annuncio è di farvi sapere che una bella macchina a molle d'acciaio, per comodo de' passeggieri e vantaggio del paese,

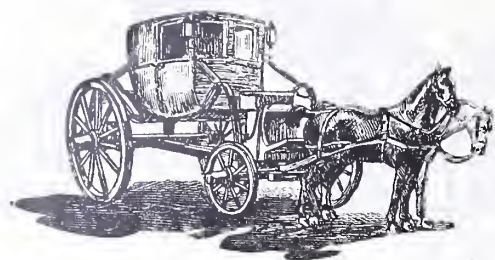
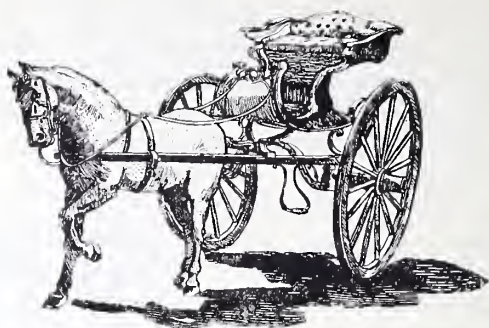
Carrozza di gala (verso 1760).

ha cominciato lunedì, 8 luglio, a funzionare ogni mattina alle ore 7, eccetto il sabato, da Chelmsford a Bull Inn, Leadenhalle Street. Essa giunge a mezzodì e riparte alle ore 2 del giorno stesso, per arrivare a Chelmsford alle ore 7 di sera. Cavalli freschi verranno attaccati al White Hart a Brentwood e al Green Man a Ilford ".

Il primo omnibus, tirato da tre cavalli e contenente ventidue passeggieri, partì da Londra nel 1829. Vent' anni dopo, vi si aggiunsero i posti esterni sull'imperiale e tutti gli omnibus sono rimasti così sino ad ora.

A mezzo di *stages*, molti autori intrapresero viaggi così di letizia, come di duolo. Abbiamo, in fatti, il viaggio e ritorno di Brown a Rugby e quello del povero Nicola Nickleby a Do-the-boys Hall nelle selvagge regioni del Yorkshire; e la narrazione di Weller del viaggio del proprio padre entro una carrozza, nella quale trovavansi molti elettori, con la notevole circostanza che questi furono rovesciati in un canale. Ma dove sono ora ite le strade postali coi loro piacevoli incidenti? Chelsea e Greenwich non esistono più pei vecchi ed onesti postiglioni dal naso impeperonito. Dove sono gli antichi compagni di viaggio? E i camerieri degli alberghi, nei quali facevasi sosta, e le fette di manzo

Cocchio (1770).

Il primo landau (Sec. XIX).

Diligenza postale (1790).

Carrozza a due ruote (fine del Sec. XVIII).

freddo, che si mangiavano in cammino, e lo stalliere chiedente la mancia?

Per tutti coloro che oggi scrivono novelle, cotali cose sono diventate leggenda.

La storia dell'*Arte di costruire carrozze* di A. Trupp è un libro molto interessante nel genere. Il Trupp parla del calessino a due ruote (biroccio o sediolo) ed enuncia pure l'opinione del dottor Edgeworth circa la soverchia altezza che raggiunsero nel 1817 i carretti tirati da cani.

Certe carrozze hanno raggiunto un'altezza assurda. Che nei *phaetons* e nelle *barouches* (specie di berline) si evitino e la polvere delle strade e i rami e gli spini delle siepi, sta bene; ma cotali veicoli non mancano di essere pericolosi.

Si è giunti persino al *Suicidio*, nome di un *tandem* a due ruote altissime, nel quale il palafreniere sta sovra un sedile a quasi un metro di altezza sopra l'auriga.

Parleremo in seguito delle carrozze e vetture delle altre nazioni.

Traduzione libera dall'inglese di

(Atalanta) C. Fortescue Yonge.

Carrozza (Sec. XIV).

VARIETA' ETNOGRAFICHE: LA MUSICA TRA GLI AZTECHI.

Fig. 1 — Dadi in terra cotta.

QUANDO gli Europei, seguendo la via aperta da Cristoforo Colombo, approdarono al Nuovo Mondo, trovaron davanti a loro una razza d'uomini dalla pelle color di rame, costituita in tribù, e perfino in ordinati e vasti imperi, come gli *Aztechi* nel Messico e gl'*Incas* nel Perù. La sorpresa dei conquistatori spagnuoli, quando, superate le montagne che separano l'insalubre lido del Gran Golfo dall'interno e salubre altipiano, trovaronsi in mezzo a campagne fiorenti che nutrivano una città magnifica, ci viene attestata dal carteggio di Fernando Cortez con Carlo V.

" Giudico che di circuito sia maggiore della città di Granata e più forte e di edifici tanto belli e forse più ricchi e più pieni di popolo che non era Granata in quel tempo, che i nostri la tolsero dalle mani dei Mori. In questa città è una piazza nella quale ogni giorno si veggono più di trentamila persone a vendere e a comprare, oltre l' altre piazze. — Quivi sono luoghi ordinati per vendere oro, argento e gioie e altre sorta d'ornamenti e penne tanto bene acconcie, che in niun altro mercato di piazza di tutto il mondo si potriano trovare le più belle. Vi sono anche bagni; e finalmente tra di loro apparisce una vista d'ogni buon ordine e regola ".

Fig. 2 — Vaso armonico.

Così scriveva l'avventuriero spagnuolo dalla città di Tlaxcalà all'oppressore dell'Italia e dell'Olanda e della Germania e delle comuni di Spagna.

Crebbe la meraviglia quando i soldati di Cortez giunsero nella capitale, Messico, la quale, nutrita delle spoglie e dei tributi di altri fertili regni, aveva allora trecentomila abitanti, e misurava un circuito di dieci miglia. Era di pianta esattamente quadra, orientata ai quattro venti, e divisa, come una scacchiera, da canali e da rette e larghe vie, *che ogni dì venivano spazzate e lavate* (invidia a quante delle nostre città moderne!). Un acquedotto vi conduceva le acque dai gelidi monti, le quali si diramavano per tutte le case. In mezzo alla città era la piazza del mercato, cinta di logge; e intorno si aprivano le contrade assegnate alle varie mercanzie; in una loggia nel mezzo stanziavano i magistrati e vigilavano sui pesi e le misure. Le torri, i palazzi, le piramidi erano di pietra e per lo più di basalto e di porfido; e i tetti erano fatti a terrazze praticabili e atte alla difesa. In uno dei palazzi del re, Cortez potè accomodarsi con tutto il seguito che aveva di seimila e più alleati, oltre a' suoi.

La reggia di Montezuma aveva venti porte che fronteggiavano diverse vie. Ampii cortili erano

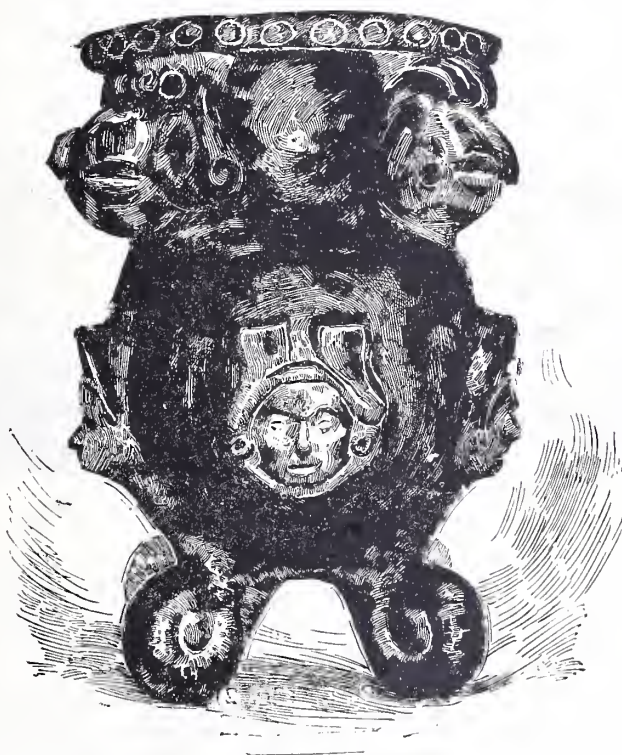
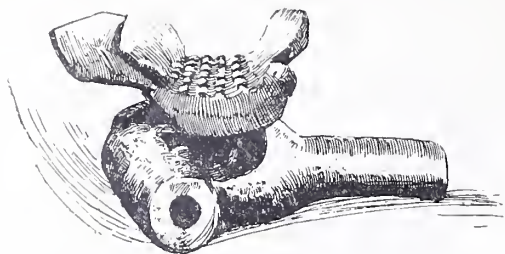



Fig. 3 — Fischietto.

adorni di fontane zampillanti; le aule erano fregiate con musaici di smeraldi e turchesi e amatiste e ambra e lamine d'oro e madreperla, ovvero con piume di splendidi colori tessuti in disegni di piante e d'animali. V'erano nel recinto stesso separate dimore per i principi tributarii, venuti in visita o tenuti in ostaggio; e ad ostentazione della imperiale misericordia, v'erano entro la reggia stessa ospizii di mendici e d'infermi. In un giardino si coltivavano piante medicinali e i più bei fiori; un serraglio rinchiudeva tigri, aquile, serpenti; stagni d'acque dolci e d'acque salse erano popolati di pesci marini e fluviali; e in ampie uccelliere si nutrivano volatili dalle più preziose piume, onde si facevano cimieri e spalline e delicati ricami.

Giova considerare che quei " selvaggi " — così per tre secoli la superbia europea seguitò a chiamarli — al principio del XVI secolo avevano già un calendario più perfetto del nostro; v'era colà una esperienza o una scienza d'osservazioni, pervenuta a costruire grandi meridiane e a rappresentare in grandi zodiachi il corso del sole, zodiachi scolpiti con somma precisione e non senza eleganza.

Dopo ciò chi vorrà meravigliarsi se noi parliamo d'un'arte musicale fra gli Aztechi? Purtroppo ci mancano i documenti per arguire a quali combinazioni di suoni e a quali raffinatezze di gusto fossero essi pervenuti; ma è lecito supporre non ignara delle delicatezze musicali una gente, che a tante altre forme di civiltà era pervenuta.

Qui discorriamo unicamente de' loro istrumenti musicali sovra quella imperfetta cognizione, che ce ne può venire dall'esame di ruderi archeologici dissepolti da moderni indagatori. Secondo le loro tradizioni gli antichi Messicani attribuivano le cognizioni musicali sulla terra a uno stregone, Tezcatlipoca, il quale avevale rapite al Sole, simbolo per loro della divinità suprema; l'importanza data da essi all'arte con cui solennizzavano i loro sacri riti si scorge, per chi ha pratica di cotali studii, da questa medesima favola mitologica: l'arte dei suoni era, per loro, prerogativa divina.

Spontaneo e generale era fra gli Aztechi l'istinto delle musicali armonie, per quanto oggi ai nostri orecchi, forse, possano quei loro antichi strumenti sembrare destinati più a strazio che a diletto dei timpani. Però i loro antichi storici ne attestano che quegli ingenui " barbari " passavano le loro giornate esercitandosi nella musica e nel canto.

Presso molte tribù sopravvissute a quelle antiche stirpi, nel Messico e nell'America Centrale, è costume ancora oggi di portare nei loro viaggi certe specie di zufoli con cui suonano, a certe ore, particolari melodie. Numerose reliquie esumate da antiche tombe messicane dimostrano che essi ingegnavansi nel fabbricare oggetti, da cui traevano suoni musicali. Secondo lo studio diligente fattone da dotti americani, questi si possono classificare in istrumenti a percussione e in istrumenti a fiato.

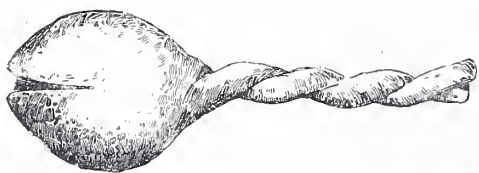



Fig. 4 e 5 — Sonagli in terra cotta.

Un bel saggio di questi ultimi è un vaso (fig. 2) che nella forma ricorda certi vasi romani, è fabbricato di creta nera e assai bene levigato. Fu rinvenuto nelle vicinanze della città

di Messico e trovasi ora esposto nella collezione di antichità di Guglielmo S. Vaux nel museo dell'*Academy of Natural Sciences*, di Filadelfia.

Come lo mostra la figura, il corpo del vaso è adorno di maschere grottesche e sostenuto da quattro piedi graziosamente curvati in forma di code di serpenti. Il margine è perforato da piccole aperture, e tra queste e l'interno del vaso v'è un largo piano. Otturandoli colle labbra e soffiandovi dentro, questi fori producono suoni e note musicali. Otturando uno dei due occhi della maschera, che sono vuoti e in comunicazione coll'interno del vaso e colle aperture della superficie piana, il passaggio dell'aria ben regolato produce suoni che si avvicinano alle mezze note, più basse di quelle prodotte lasciando il foro aperto.

Interessante è anche il modo con cui si scopersero le attitudini musicali di questo vaso; perocchè venne dapprima acquistato da un archeologo soltanto in considerazione della sua forma e decorazione artistica, non sapendo bene a che cosa servisse. Mentre un servo attendeva a pulire gli occhi e i fori della maschera, pieni di fango e di polvere, applicatevi le sue labbra per soffiarne via questi corpi estranei, rimase sorpreso dei suoni musicali, che ne uscivano. Probabilmente questi vasi venivano usati dagli Aztechi nelle cerimonie religiose del gran tempio nell'antico Pueblo di Messico.

Altri scavi, eseguiti dal D.r C. H. Berendt nell'isola di Ometepec, nel grande lago di Nicaragua, misero in luce molti e interessantissimi documenti archeologici, tra i quali uno strumento musicale che sembra il fac-simile della nostra ocarina moderna (fig. 6).

Fig. 6 — Ocarina.

Infatti, maneggiandola accuratamente, produsse una serie d' note con le quali si potevano combinare delle semplici melodie.

Fu trovata vicino ad una urna costruita a guisa di scarpa, e senza dubbio venne collocata a fianco della salma di qualche antico musicante.

Tale usanza di seppellire col morto oggetti a lui cari in vita, acciò ne usasse nel suo viaggio al paese degli spiriti, era molto osservata dagli antichi Messicani, come da altre barbare nazioni.

La simiglianza de' costumi messicani antichi con quelli degli antichi Egizi fu, infatti, oggetto di molte discussioni tra i dotti nella prima metà del secolo nostro, quantunque nessuna ipotesi intorno a possibili relazioni fra i due popoli potesse trovare fondamento scientifico.

Fig. 7, 8 e 9 — Fischietti.

Una collezione di antichità messicane, fatta da I. R. Pomsett Esq., ministro degli Stati Uniti al

Fig. 10 — Zufolo.

Messico nel 1830, e da lui presentata alla *American Philosophical Society*, contiene buon numero di zufoli in creta cotta (fig. 10 e 11). I saggi che ne diamo misurano circa 9 pollici di lunghezza, e nella parte più grossa circa 3/4 di pollice di larghezza. Il collo è considerevolmente spianato, assumendo una forma un poco più cilindrica, avvicinandosi al corpo. Esso avvolge la linguetta (o canna) di creta, la quale gradatamente finisce verso la bocca, ed è appunto questa parte che conduce l'aria dai polmoni dell'artista attraverso al collo forato. L'unione di quest'ultima parte aggiunge molto alla bella linea di profilo graziosamente curvata all'ingiù.

Dissimili dai nostri zufoli a sei buchi, quelli degli antichi Messicani sono, meno poche eccezioni, a quattro fori.

Recenti scoperte hanno dimostrato che i musicanti aztechi sapevano trattare assai bene questi strumenti a quattro fori.

Salvo poche eccezioni, i soprammenzionati zufoli terminano con un largo e grosso campanello o piede e nella maggior parte sono ornati all'esterno con disegni unici (fig. 14) che vi furono evidentemente impressi, mentre la creta era ancora tenera, mediante dadi in terra cotta (fig. 1). Taluni di questi disegni sono meravigliosamente adatti all'ornamentazione circolare.

Waldeck, celebre disegnatore e archeologo, in un suo disegno (fig. 12) ci dà una intelligente riproduzione d'un grazioso strumento musicale trovato nel Messico. Il corpo e la testa della pipa rappresentano le estremità inferiori d'una gigantesca figura di forma umana, che finisce con una gamba, il cui piede probabilmente serviva da imboccatura.

La testa, l'occhio e il naso rappresentano la parte estrema, che è unita al tronco mediante un collo allungato; le braccia e le mani sono strettamente chiuse lungo i due lati del corpo. — Il pezzo principale, ossia la testa sormontata da lunghi pennacchi, e l'orecchio ornato di pendenti completano le decorazioni di questa incantevole figura, in cui l'arte decorativa applicata a uno strumento d'arte musicale mostra insieme la finezza a cui era pervenuto il genio messicano nella prima e il grande amore per la musica presso un popolo, che tanta cura poneva nell'esecuzione de' suoi strumenti.

È vero che certi autori, di cui non contesteremo l'autorità musicale, sembrano essere arrivati ad una lesta conclusione, che cioè gli antichi Messicani non conoscessero che la sola scala pentatonica e ignorassero le altre quattro e la settima scala a noi nota. Colla più grande deferenza alla loro opinione, è però lecito congetturare che un popolo capace di fabbricarsi tali strumenti ingegnosi, il quale sapeva calcolare l'esatta distanza dei fori in modo da rendere con gran correttezza i toni che questi loro strumenti sono atti a produrre, doveva avere una razza di artigiani dotata di cognizioni musicali superiori alla comune degli altri popoli barbari.

Fig. 11 — Zufolo.

È un fatto ben noto, che i popoli barbari hanno più o meno preferenza per la musica in chiave minore, ma non ne deriva necessariamente che il quarto e il settimo tono della scala fossero assenti dai loro esercizii o che ignorassero le melodie delle scale maggiori, possedenti gli stessi intervalli.

Venne dimostrato che tutta la scala cro-

matica può essere prodotta coi zufoli di terra cotta a quattro fori adoperati dagli Aztechi, quando siano adoperati da suonatori capaci di maneggiare i nostri flauti moderni. Una serie di fischietti e flautini, come quelli che diamo nelle figure 3, 7, 8 e 9, furono trovati intonati in chiave di E-calante; gli zufoli nella collezione Pomsett furono trovati intonati in chiave di B-calante, B-naturale, A-acuto e C-naturale, e appoggiano l'ipotesi sopra enunciata che tali strumenti a fiato non possono essere considerati come il risultato d'una similarità accidentale di note; ma dinotano cognizioni sistematiche musicali assai progredite.

La musica a percussione, è probabilmente la più primitiva di tutte; ora la musica strumentale p re sia stata quella più diffusa e compresa dagli Aztechi.

La fig. 4 rappresenta un sonaglio a manico ritorto attaccato ad un cilindro di creta da strette aperture semilunari; internamente vi sono delle pallottoline di terra cotta; scuotendole, queste risuonano da parte a parte, producendo un delicato suono musicale.

La figura 5 rappresenta altro strumento della stessa classe; è una palla rotonda ornata da linee incise; questi strumenti erano usati, senza dubbio, nelle loro danze, per marcare il tempo e i movimenti dei danzatori.

Altre piccole figure di terra cotta (fig. 13) che abbondano fra le rovine del Messico, sono vuote

Fig. 12 — Strumento musicale imprecisato.

e contengono pallottoline di creta per cui scuotendole danno un suono vago e tintinnante. Sembra pertanto che queste figurine, al pari degli ltri loro vasi di maiolica, siano state adoperate come strumenti sonori a percussione. Tamburri non dissimili dai nostri tamburri moderni, coperti di pelle di daino, renna ecc. che possono essere rallentati o tesi pei toni, erano altresì usati dagli Aztechi. Ve ne erano di così piccoli da poterli appendere al collo, altri più grandi venivano collocati nel tempio.

Brasseur di Bousbourg accenna al Teponatzli, che produceva un suono profondo e un forte rullio, da lui paragonato al rumore sordo e forte che preceda un terremoto.

Tanto gli Aztechi che gli antichi Peruviani, sembra abbiano avuto uno sviluppo musicale superiore a quello delle altre razze che abitavano il continente americano.

È però notevole il fatto che una tribù sel-

Fig. 13 — Figurina di creta cava e sonora.

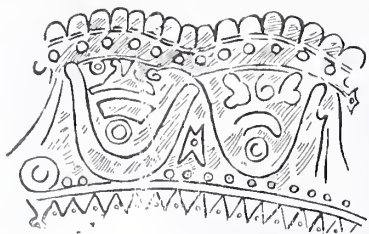



Fig. 14 — Ornamenti incisi sopra uno zufolo.

vaggia, i Chippeways, che abitavano alcuni gradi più al Nord del 30° parallelo, possedeva strumenti a fiato di sei fori, somigliantissimi ai nostri clarini, con una nota musicale a loro particolare.

Le ricerche assidue che l'archeologia e l'etnografia americana hanno intraprese da mezzo secolo a questa parte, i documenti preziosi e le sparse reliquie che si vanno scoprendo e interrogando, segnatamente per opera dello *Smithsonian Institut* di Washington, preparano, come avvenne per l'antico Egitto tra i dotti di Europa, la più interessante istoria delle civiltà americane scomparse; la quale attesterà, ancora una volta, come in ogni regione del globo, prima e senza dell'intervento della nostra razza, fra ogni stirpe d'uomo, date le favorevoli circostanze dell'ambiente, brillarono i lumi della ragione e si venne svolgendo la capacità di un progressivo miglioramento.

A. G.

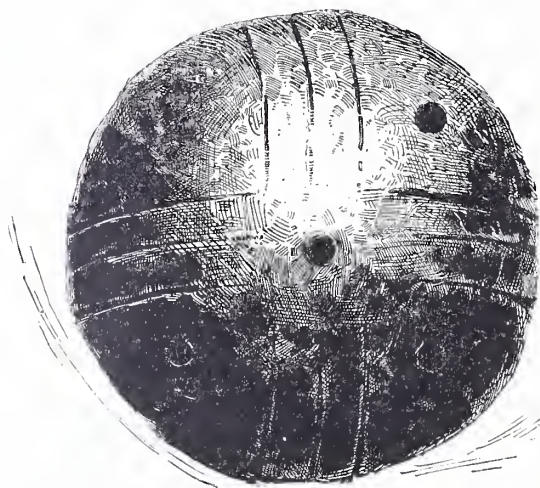



Fig. 15 — Palla ornamentale a sonaglio.

Ufficiali e soldati alpini a Susa (1897) nelle diverse tenute di marcia.

I SOLDATI ALPINI

(Note e disegni di QUINTO CENNI).

ELL'OTTOBRE scorso si compierono i 25 anni della creazione degli Alpini e noi volentieri, a ricordo di quell'avvenimento, pubblichiamo le note ed i disegni che seguono, gentilmente fornitici pei nostri lettori dal chiar. cav. Quinto Cenni, direttore dell'*Illustrazione Militare Italiana*, che della vita dei nostri soldati si è fatto lo storico ed il ritrattista più amoroso e più fedele.

Nella fantasia dei poeti e nella tradizione popolare le Alpi sono il baluardo formidabile, che ci assicura dalle invasioni straniere, e costituisce per noi una difesa naturale e sicura.

Pure, la storia ci ammaestra a diffidare di queste superbe montagne, che non ci hanno fatto sempre buona guardia, anzi sono state sempre facilmente superate e dai barbari e da quanti popoli hanno voluto impadronirsi della nostra patria.

Le mal vietate Alpi del poeta non si possono facilmente vietare, e non fu colpa di chi le difese, di chi spesso contese ogni cresta, ogni balza, ogni picco in una lotta accanita contro il nemico invasore, se gli eserciti stranieri sono venuti tante volte a svernare nel retorico giardino d'Italia.

Non v'è chi non sappia, infatti, come le Alpi si elevino, verso l'Italia, altissime, quasi a picco, con valloni brevi, profondi e inaccessibili; mentre dalla parte opposta raggiungono le medesime altezze con dolci pendii, e le valli ampie e popolose sono corse da strade sicure e spaziose, dove il vapore e il telegrafo portano fino all'estremo confine l'eco e il contributo del lavoro umano.

È facile comprendere come questa diversa conformazione plastica delle nostre Alpi, specialmente dal versante occidentale, ci metta in condizioni d'inferiorità rispetto ai nostri vicini d'oltr'alpe, che non cessano di portare ogni studio e ogni cura e tutte le sollecitudini sulla regione alpina.

Così, mentre fu pensato di provvedere sollecitamente con la costruzione di tutto un sistema d'opere di difesa permanente, nel 1872

Ufficiale e caporale degli alpini (1872).

il generale Ricotti, allora ministro della guerra, con regio decreto del 15 ottobre istituì, a guardia della frontiera occidentale e settentrionale, dei reparti di *truppe alpine;* e perchè fossero più rispondenti allo scopo, stabilì che fossero reclutate col sistema regionale e con sedi fisse, fra gli stessi alpigiani, e in quegli stessi luoghi dove essi eran nati, che avevano imparato a conoscere palmo a palmo, e dei quali distinguono ogni più oscura balza, ogni cresta più scoscesa.

Da principio furono 15 compagnie, facienti parte effettiva dei rispettivi distretti; in seguito, con un regio decreto del 9 marzo 1873, le compagnie vennero ordinate in quattro reparti, ognuno dei quali al comando d'un maggiore.

Il primo passo era fatto; la prima pietra di quel superbo edificio, che va diventando la nostra difesa alpestre, era posta; quanto cammino d'allora in poi! Che magnifico svolgimento da quegli umili principii, quanta parte del nostro orgoglio militare, quante speranze erano destinate a sostenere quelle povere quindici compagnie disseminate sull'ampio versante delle Alpi, sentinelle avanzate della patria, vittime consacrate a sacrifici oscuri, ma non illacrimati!

Il secondo passo fu fatto presto.

Per l'applicazione della legge 30 settembre 1873 sull'ordinamento dell'esercito, il numero delle compagnie fu portato da quindici a ventiquattro, i reparti da quattro a sette, dislocati su tutta la frontiera occidentale.

Fino allora, la divisa delle compagnie alpine era quella stessa della fanteria; salvo il cappello.

Nel 1876 ebbero il trofeo attuale e la penna bianca per lo stato maggiore.

Così, in poco tempo, cresceva questo piccolo corpo e diventava difesa della patria.

Il R. decreto 30 agosto 1878 crebbe ancora il numero delle compagnie alpine da ventiquattro a trentasei, *ordinate in permanenza su piede di guerra* e ripartite in 10 battaglioni. Lo stesso decreto toglieva i battaglioni alpini dalla dipendenza dei distretti; da allora furono considerati come corpi autonomi, che continuarono a far parte dei distretti soltanto per quello che si riferisce all'amministrazione e alla contabilità.

Questo decreto, dopo quello di fondazione, è il più importante, anzi è non meno importante del primo: chè, se quello era condizione necessaria all'esistenza del corpo, questo era condizione necessaria al suo sviluppo, in quanto col-

Soldato del 1º battaglione alpini d'Africa (1887-88).

l'autonomia dava alle truppe alpine la libertà di manovra e l'indipendenza indispensabile perchè la loro azione fosse efficace e salutare.

Da allora, il corpo degli Alpini non cessò mai d'essere oggetto di cure speciali da parte di coloro che hanno successivamente retto il Ministero della guerra e i progressi che esso ha fatto in un tempo relativamente assai breve confortano a bene sperare dell'avvenire.

La legge del 26 giugno 1882, ch' ebbe applicazione il 5 ottobre dello stesso anno, disponeva che gli Alpini fossero formati su sei reggimenti, composti di 20 battaglioni e di 72 compagnie e si diede al corpo delle mostrine verdi.

Finalmente, in forza della legge 22 giugno 1887, il corpo degli Alpini venne ancora aumentato. Il numero dei reggimenti fu portato a 7, su 22 battaglioni, con una forza complessiva di 75 compagnie.

Colla stessa legge e con decreto del 7 novembre 1887, fu istituito l'Ispettorato degli Alpini, residente nella capitale, composto di un ispettore, di un capitano e di due scrivani locali.

Ogni battaglione alpino è composto di tre o quattro compagnie, secondo l'estensione della zona affidata al loro studio, e nella quale si deve svolgere la loro azione.

Nelle caserme, prima ancora di scendere sul terreno, e durante tutto il periodo d'istruzione, gli ufficiali formano su massi di creta il rilievo della zona alpestre che è data da studiare e da

Soldato del battaglione alpini d'Africa (1896-97).

Ufficiali degli alpini (1897).

difendere alla rispettiva compagnia, e ammaestrano i soldati a riconoscerne ogni passo, li addestrano a ritrovare e a praticare ogni sentiero, di modo che ogni alpino è padrone dei luoghi dove vive e dove si dovrà svolgere la sua azione nell'ora solenne.

Parlare della vita che conducono i nostri soldati su quelle nevi eterne, in un clima troppo più inclemente di quello che possiamo raffigurarci, è nello stesso tempo cosa facile ed ardua.

Chi non s'immagina come si possa vivere in quei deserti di ghiaccio, dove non giunge se non l'eco affievol'ta della vita sociale, dove le fibre più temprate e robuste sono messe a dura prova dalla tormenta, dal freddo, dalla nebbia, e dove, nonchè gli agi e la mollezza della vita cittadina, non c'è spesso neanche quello che è più necessario alla vita?

L'estate, durante il bel tempo, le compagnie sono condotte sulle cime, dove fanno le loro esercitazioni e le loro manovre; l' inverno, da ottobre a marzo, sono ricondotte nelle valli.

Gli ufficiali vivono solitariamente, poveramente, dividendo le fatiche, i pericoli, gli stenti coi loro soldati; vivono in umili capanne sca-

vate nella roccia, spesso anche nel ghiaccio, o costruite con muri a secco, i tetti coperti di mota, o di foglie secche, a petto delle quali la stanza più modesta degli ufficiali di presidio nelle nostre città, potrebbe sembrare un albergo sontuoso

Pure, in quelle umili capanne, fra quei forti soldati regna incontrastata la più schietta allegria, e l'eco delle valli ripercuote spesso il loro canto sonoro e giocondo.

Oggi, sulla frontiera occidentale, sono distribuite 43 compagnie, da Aosta a Ventimiglia; le altre 32, a settentrione, da Morbegno ad Oulx. Ma quando il bisogno lo richiedesse, anche questa seconda falange correrebbe in sostegno della prima, già precedentemente ammaestrata nella conoscenza dei luoghi, con esercitazioni annuali.

E a guardia delle rimanenti Alpi starebbero gli Alpini della milizia territoriale, i forti Alpini dalle *mostrine* e dai paramani rossi, provati anch'essi, come figli delle Alpi, alla durezza di quella vita, e attaccati alle loro balze, alle loro cime da quell'amore del natìo loco, tanto tenace e caratteristico in figli della montagna.

Gli Alpini italiani non hanno ancora avuto campo di mostrare tutta la loro virtù; ma la parte che hanno presa nella fatale guerra africana, la loro condotta rigida, austera, impavida, ha dato la misura del loro valore ed assicura che non invano la patria ripone in loro la sua confidenza.

IN BIBLIOTECA.

J. C. Broussolle — *Pèlerinages Ombriens:* Études d'art et de voyage — Ouvrage illustré de 46 gravures — Paris, Librairie Fischbacher, 1896.

— *La Vie Esthétique:* Essais de critique artistique et religieuse — Paris, Librairie Académique Perrin et C.ie

Avancinio Avancini — *L'idolo infranto:* Romanzo — Milano, Casa Editrice Galli, 1898.

Casimiro Varese — *Vita e scritti di Roberto Hamerling e la sua tragedia tradotta " Danton e Robespierre ",* con ritratto del poeta — Milano, Casa Editrice Galli, 1898.

Gaspare Nicotri Guajana — *La donna ed il progresso morale:* Conferenze, con prefazione di Osvaldo Gnocchi-Viani — Roma, Tipografia Tiberina di F. Setth, 1897.

Prof. D.r Giuseppe Marina — *L'Istituto Antropologico Italiano di Livorno* — Livorno, Tipografia di Raffaello Giusti, 1897.

D.r G. A. Scartazzini — *Enciclopedia Dantesca:* Dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri — Vol. II, Parte I (M-R) — Milano, Ulrico Hoepli editore-libraio della Real Casa, 1898.

È testè escito questo II volume della importantissima *Enciclopedia Dantesca,* succinta, completa, che risponde ad ogni interrogazione storica, biografica, letteraria, critica, esegetica, geografica, teologica, ecc. riguardante Dante, le sue opere, i suoi tempi.

Convinto che un tal lavoro non si poteva compierlo senza avere continuamente sott'occhio tutti i commenti e tutti i lavori danteschi di qualche importanza, antichi e moderni, prima di accingervisi l'autore si occupò oltre un anno nel completare la sua raccolta dantesca, per poter vedere tutto coi suoi propri occhi. Trattandosi di passi controversi, i commentatori, dal Bambaglioli e giù giù sino al Berthier, furono a quando a quando esaminati ed interrogati ad uno ad uno, riferendo poi quale interpretazione sia data dagli uni, quale da altri. Non solo ogni polemica, anche la critica e la discussione volevano essere assolutamente escluse, a meno di fare un'opera di parecchi grossi volumi, accessibile a pochi.

Nell'*Enciclopedia Dantesca* trovansi non solo le opinioni ed interpretazioni dell'autore, ma tutte le opinioni ed interpretazioni emesse dai tempi di Dante sino ai nostri giorni, e vi si trovano tal quali sono, senza lode e senza biasimo. Per addurre un solo esempio, l'*Enciclopedia* non vuol provare nè che la Beatrice di Dante fu persona reale, una donna in carne ed ossa, nè che essa fu un mero ideale poetico; non vuol provare che fu la figlia di messer Folco Portinari, nè che fu un'altra; l'*Enciclopedia* non vuole che esporre oggettivamente la storia e lo stato attuale della questione, rimandando poi il lettore alle più importanti opere che mirano a difendere le diverse opinioni.

Eseguita con tali norme, l'*Enciclopedia Dantesca* è riuscita il libro per tutti i cultori del Poeta e può loro tener luogo di un'intera biblioteca dantesca.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo. Testa Paolo, Gerente responsabile

KOSMEODONT

PREPARATO DENTIFRICIO DI

ANGELO MIGONE & C.

MILANO — Via Torino, 12 — MILANO

Il **Kosmeodont-Migone** preparato come Elixir, come Pasta e come Polvere, è composto di sostanze le più pure, con speciali metodi, senza restrizione di spesa. Tali preparazioni di suprema delicatezza, possiamo dunque raccomandare come le migliori e preferibili per la conservazione dei denti e della bocca. — Il **Kosmeodont-Migone** pulisce i denti senza alterarne lo smalto, previene il tartaro e le carie, guarisce radicalmente le afte; combatte gli effetti prodotti da cachessie che si radicano nelle cavità della bocca; toglie gli odori sgradevoli causati dagli alimenti, dai denti guasti o dall'uso del fumare.

Quindi per avere i denti bianchi, disinfettare la bocca, togliere il tartaro, arrestare ed evitare le carie, conservare l'alito puro e per dare alla bocca un soave profumo, adoperate con sicurezza il ***KOSMEODONT-MIGONE.***

L. **2** l'Elixir — L. **1** la Polvere — L. **0,75** la Pasta — Per posta Cent. *25* in più.

ANTICANIZIE - MIGONE

È un preparato speciale indicato per ridonare alla barba ed ai capelli bianchi ed indeboliti colore, bellezza e vitalità della prima giovinezza. Questa impareggiabile composizione pei capelli non è una tintura ma un'acqua di soave profumo, che non macchia nè la biancheria nè la pelle e che si adopera colla massima facilità e speditezza. Essa agisce sul bulbo dei capelli e della barba fornendone il nutrimento necessario e cioè ridonando loro il colore primitivo, favorendone lo sviluppo e rendendoli flessibili, morbidi ed arrestandone la caduta. Inoltre pulisce prontamente la cotenna e fa sparire la forfora.

ATTESTATO.

Signori ANGELO MIGONE e C. - *Milano.*

Finalmente ho potuto trovare una preparazione che mi ridonasse ai capelli ed alla barba il colore primitivo, la freschezza e la bellezza della gioventù, senza avere il minimo disturbo nell'applicazione.

Una sola bottiglia della vostra Acqua Anticanizie mi bastò, *ed ora non ho un solo pelo bianco. Sono pienamente convinto che questa vostra specialità non è una tintura, ma un'acqua che non macchia nè la biancheria nè la pelle, ed agisce sulla cute e sui bulbi dei peli facendo scomparire totalmente le pellicole e rinforzando le radici dei capelli, tanto che ora essi non cadono più, mentre corsi il pericolo di diventare calvo.* PEIRANI ENRICO.

Costa L. **4** la bottiglia, aggiungere Cent. *80* per la spedizione per pacco postale. — Si spediscono 2 bottiglie per L. **8** e 3 bottiglie per L. **11** franche di porto.

CHININA - MIGONE

Una chioma folta e fluente è degna corona della bellezza.

La barba e i capelli aggiungono all'uomo aspetto di bellezza, di forza e di senno.

PROFUMATA E INODORA.

L'**Acqua Chinina-Migone**, preparata con sistema speciale e con materie di primissima qualità, possiede le migliori virtù terapeutiche, le quali soltanto sono un possente rigeneratore del sistema capillare. Essa è un liquido rinfrescante e limpido ed interamente composto di sostanze vegetali. Non cambia il colore dei capelli e ne impedisce la caduta prematura. Essa ha dato risultati immediati e soddisfacentissimi anche quando la caduta giornaliera dei capelli era fortissima. E voi, o madri di famiglia, usate dell'**Acqua Chinina-Migone** pei vostri figli durante l'adolescenza, fatene sempre continuare l'uso e loro assicurerete un'abbondante capigliatura.

ATTESTATO.

Signori ANGELO MIGONE e C., Profumieri — *Milano.*

La loro Acqua Chinina-Migone, *sperimentata già più volte, la trovo la migliore acqua da toeletta per la testa perchè igienica nel vero senso, e di grato profumo e veramente adatta agli usi attribuitele dall'inventore. Un bravo e buon parrucchiere ne dovrebbe essere sempre fornito. Tanti rallegramenti e salutandoli mi professo di Loro devotissimo*
Dott. GIORGIO GIOVANNINI, *Ufficiale Sanitario* - LATERA (Roma).

L'*ACQUA CHININA-MIGONE* tanto profumata che inodora, non si vende a peso, ma solo in fiale da L. **1,50** e da L. **2**, e in bottiglie grandi per l'uso delle famiglie a L. **8,50** la bottiglia, per mezza bottiglia L. **5**, da tutti i farmacisti, profumieri e droghieri del Regno. — Per pacco postale Cent. *80* in più.

Deposito generale da **A. MIGONE & C.**, Via Torino, 12 - MILANO.

N. 36
EMPORIUM
RIVISTA
MENSILE
ILLUSTRATA
D'ARTE
LETTERATURA
SCIENZE
E VARIETÀ
NATALE
1897
PUVIS
DE CH
1877
DIREZIONE ED
AMMINI
STRAZIONE
ISTITUTO
ITALIANO
D'ARTI
GRAFICHE
BERGAMO

MAGLIERIE IGIENICHE

UNICA FABBRICA

ITALIANA

PREMIATA

A

PALERMO

GENOVA

MILANO

ROMA

Si raccomanda lavare le maglierie con il SAPONE speciale che si vende dalla **Casa Hérion** a Lire UNA al Chil. — Porto a carico del Committente.

“ Lanas aequalis ponderis
“ cum veste pura et contexta
“ plus aquae trahere.... „

IPPOCRATE.

PIAZZETTA S. MARCO
RIPRODOTTA CON LE LANE DELLA FABBRICA MAGLIERIE IGIENICHE
HÉRION DI VENEZIA
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MEDICINA ED *Igiene*
ROMA - MARZO - APRILE 1894
(Premiata con l'unica Medaglia d'argento)

G. C. HERION

GIUDECCA - VENEZIA

Merce franco Venezia - Pagamento anticipato o contro assegno.

LA GRANDE SCOPERTA DEL SECOLO

IPERBIOTINA MALESCI

Ringiovanisce e prolunga la vita, dà forza e salute.
Stabilimento Chimico **MALESCI** – **Firenze**

Invio gratis dell'opuscolo illustrativo. — Successo mondiale

FRANCESCO MANCIOLA e C. - ROMA

LIQUORE GAJOLA

Premiato all'Esposizione internazionale di Bordeaux 1896 con Diploma d'Onore e Medaglia d'Oro
Premiato all'Esposizione di Roma 1897 con Medaglia d'Oro di primo grado

Trovasi in vendita presso le principali **LIQUORERIE, DROGHERIE** e **CAFFÈ** del Regno

---

Liquore igienico a base
DI
COCA e CHINA

È raccomandato dalle primarie notabilità mediche e venne premiato con diploma e medaglie d'oro e d'argento alle Esposizioni di Amsterdam, Anversa, Nizza, Roma, Venezia, Milano, ecc.

Eccita *l'appetito.*
Facilita *la digestione*
Rinvigorisce *il sistema nervoso.*
Calma *i crampi dello stomaco.*
Vince *la nausea ed il mal di mare.*
Combatte *le febbri malariche.*

Vendesi nelle principali Farmacie e Drogherie del Regno.

Deposito Generale: **G. Violani**, Via Osti, 1, MILANO
In BERGAMO presso la Farmacia TERNI

Oltre **30 ANNI** di ottimo successo

VERE PASTIGLIE
UTILI PER LA TOSSE
e le AFFEZIONI BRONCHIALI
del Dottor NICOLA MARCHESINI di Bologna

CELESTINO CAZZANI — Cent. 60 la scatola per tutta Italia —

Rifiutare le Pastiglie che non portano impressa questa marca di fabbrica.

La Marca di fabbrica messa al retro della scatola deve portare la firma autografa di

Giuseppe Belluzzi

genero del fu CELESTINO CAZZANI, unico preparatore colla genuina ricetta. -- Dietro domanda si spediscono i Certificati e con Vaglia di L. 5.50 franche per tutta l'Italia 10 scatole inviandolo a **Giuseppe Belluzzi** Via Repubblicana N. 12, **Bologna.**

Vendibili presso tutte le Farmacie del Regno.

VOLUME VI
NUM. 36

EMPORIUM

BERGAMO
DICEMBRE 1897

CONTIENE:

La NATIVITÀ — Quadro di SANDRO BOTTICELLI — National Gallery, Londra.

EMPORIUM

VOL. VI. DICEMBRE 1897 N. 36

LA "NATIVITÀ„ NELL'ARTE.

IL grande ciclo dei divini eventi esposto nella Bibbia è diviso in due serie: la storia del Vecchio Testamento e quella del Nuovo. Il punto di demarcazione tra l'una e l'altra è costituito da un fatto, che serve di coronamento e di culmine alla prima serie, ed è germe e principio della seconda. Le teosofie del Vecchio Testamento sono tutte superate e riassunte, la storia di redenzione del Nuovo Testamento è aperta e assicurata nella *Natività di Cristo.* L'ingresso personale di Dio nell'umanità, la venuta visibile del Salvatore che deve redimere il mondo, la presenza storica del Verbo Eterno nella carne mortale, la nascita del divino Gesù in Betlemme di Giudea è il fatto principale della Cristianità; è il fondamento non solo delle stesse dottrine specifiche dell'Incarnazione, ma di tutte le altre che sono le più essenziali del sistema; è il grande miracolo che rende il miracoloso credibile. Togliete questo e l'intero edificio crollerebbe in rovina; il Vecchio Testamento sarebbe imputato di falso, perchè le sue profezie rimarrebbero inadempite, e il Nuovo perderebbe ogni importanza, perchè la sua figura principale non avrebbe carattere di realtà, nè tutti i suoi eventi significazione alcuna.

Questo fatto è fondamentale ed, accettandolo come reale, voi credete che il Figliuolo di Dio fosse concepito dallo Spirito Santo e nascesse dalla Vergine Maria nella stalla di Betlemme, e tutto il ciclo della verità cristiana riappare chiaro, bello, armonioso e credibile.

Cadrebbe affatto lo scopo di questo studio, qualora si volessero discutere le prove e controprove di questo fatto storico. Ciò che dobbiam fare è semplicemente dimostrare quale luogo abbia preso e quale trattamento abbia ricevuto nell'arte cristiana.

Cosa ha voluto significare la Natività a coloro che vi hanno creduto e come è stato interpretato in pietra e sulla tela un tale significato di fronte alla immaginazione del fedele?

E qui, risalendo alle origini, noi troviamo qualche cosa di strano e di sorprendente. Noi dovremmo aspettarci che, fino dai tempi più remoti, la Natività fosse il tema favorito dell'arte cristiana, il soggetto, del quale la riverente fantasia della chiesa infante si occupasse più di frequente e più fondatamente; quella scena, cioè, che si svolge nei primissimi tempi e viene poi costantemente ripetuta nelle illustrazioni pittoriche del Vangelo. Così almeno ci viene detto dai glossatori che hanno scritto sull'argomento. Ma essi non dissero esattamente la verità. Le loro affermazioni provengono più da un sentimento di ciò che dovrebbe essere, che non da un'accurata cognizione di ciò che è. Come materia di fatto, la Natività non appare in nessuna forma d'arte fino al IV secolo; è rappresentata meno frequentemente di molti altri avvenimenti sia della storia del Vecchio che del Nuovo Testamento;

DA UN SARCOFAGO DEL SEC. IV.

essa comincia ad apparire in una posizione centrale e dominante al secolo XIII, ma ricade poi, verso la fine del XVI, in una relativa trascuranza.

Siccome non basta constatare il fatto, ma esso deve aversi avuto ragioni attuali e storiche; sono queste che conviene indagare. Un individuo può sopprimere, ovvero divergere, il movimento dei propri sentimenti a seconda della propria inclinazione, o del proprio capriccio; può esaltare o deprimere un avvenimento nella sua immaginazione; può sceglierlo o rifiutarlo a soggetto di una propria produzione qualunque, per scopi che sono sempre artificiali e premeditati. Ma una collettività, una generazione di uomini, riesce, nelle proprie manifestazioni, tanto più naturale e più schietta. Le sue leggende, la sua letteratura e sopratutto la sua arte ne palesano inevitabilmente il pensiero ed il sentimento in modo assai più profondo. Se la Natività nell'arte cristiana primitiva è raramente dipinta, egli è semplicemente perchè i primi cristiani non vi pensavano troppo sovente, ovvero perchè non sentivano abbastanza profondamente per essa. Ma simile ragione appare per sè medesima così strana e meravigliosa, che non si può tralasciare di cercarne altre. Bisogna trovare le ragioni della ragione, e per ciò è necessario penetrare un po' addentro nella vita intima e nel pensiero della chiesa nei primi suoi tre secoli.

Per farlo, c'ingolfiamo subito in una regione oscura e fosca.

I sistemi delle dottrine cristiane non sono ancora ben definiti: l'ordine delle solennità ecclesiastiche non è ancora stabilito; perfino il canone della Sacra Scrittura rimane in una parziale incertezza e confusione. Ma alcuni grandi fatti si affacciano così evidenti di mezzo a quell'aurora, che difficilmente possiamo confonderli. Innanzi tutto noi comprendiamo come, sul pensiero dei primi cristiani, dovesse predominare l'influenza della Resurrezione, la quale costituì per essi il più grande avvenimento nella storia di Cristo, poichè fu il pegno e la prova non solo della missione del Messia, ma della loro stessa immortalità. La crocifissione di Gesù le andò inseparabilmente connessa quale compimento della sua opera redentrice. Tutta la storia di salvazione era per essi riassunta nelle parole:

" Egli morì pei nostri peccati e risuscitò per nostra giustificazione. „

Non sentivano quindi alcun impellente bisogno di indagare oltre per sapere come Cristo venne al mondo, ovvero quale nesso vi fosse tra la sua nascita e la sua morte espiatrice. Per essi bastava che egli avesse esistito, che fosse stato crocifisso e fosse risuscitato per la redenzione del mondo; perciò erano lieti di concentrare il loro pensiero ed il loro sentimento sulla solennità di Pasqua, nella quale quei due grandi avvenimenti venivano commemorati. Inoltre, l'elemento predominante nel loro concetto di Cristo era il pensiero della sua divinità. Tutti gli apostoli, e molti fra gli altri discepoli, lo avevano veduto nella gloria della sua resurrezione; in particolare la mente scrutatrice di S. Paolo fu piena di quella visione gloriosa, piena dello splendore che brilla ne' meriggi siriaci, della visione di una maestà divina, la quale assurge assai più alto nol possa una modesta pittura, prodotto della fantasia umana.

Le epistole furono scritte prima dei vangeli e si aspettavano questi con tenera commozione, onde conoscere i particolari della nascita di Betlemme. Forse i primi cristiani temevano di indebolire il loro sentimento di esaltazione di Cristo, discorrendo a lungo della sua passata umiltà. Certamente essi erano più proclivi a rinunciare alla sua umanità che a limitare in qualsiasi modo la loro affermazione della sua divinità. La prima eresia consistette nel *Dochetismo*, il quale riduceva la natura umana di Cristo ad una illusione, ad una semplice maschera e simulacro della natura umana; e, durante i primi tre secoli, noi troviamo soltanto qua e là alcuni padri della chiesa, i quali sembrano asserire che Gesù fu veramente ossa delle nostre ossa e carne della nostra carne.

L'asserzione fu, peraltro, cagione di tormenti d'ogni specie. Ed era più che naturale, poichè dobbiamo sovvenirci quanto l'umanità fosse poco umana verso i primi cristiani. Per essi questo mondo era divenuto una dura dimora. Anzi non era nemmanco affatto una dimora, nè come tale essi lo riguardavano.

Oppressi, perseguitati, martirizzati tanto dagli ebrei quanto dai pagani, per essi l'essere venuti al mondo non si considerava come un be-

neficio; il morire era la loro vera liberazione, la loro felicità. E così accadeva che vivessero completamente pel futuro celeste, disprezzando la vita presente e celebrando gli anniversarii della morte dei martiri come loro effettivi nascimenti. Inoltre Origene Adamanzio, in una sua omelia sopra il Levitico (XII, 2), assicura non esservi alcun santo, il quale festeggiasse, o banchettasse l'anniversario del proprio nascimento, o il giorno natalizio di un proprio figliuolo.

Solo i peccatori s'allegravano e davano banchetti in tali giorni, poichè troviamo nel Vecchio Testamento che Faraone, re d'Egitto, celebrava il suo natalizio con una festa e con gran pompa e, nel Nuovo, che Erode faceva altrettanto.

I santi, al contrario, non solo non si curavano di contrassegnare con feste il loro genetliaco, ma, seguendo l'esempio di Giobbe, di Geremia, di Davide, e ripieni di Spirito Santo, maledivano invece quel giorno. Presentandosi in tal modo il sommo maestro della chiesa, difficilmente possiamo aspettarci di vedere i cristiani meditanti a lungo sulla Natività, o solamente sognare di celebrare il Natale.

Essi consideravano l'ingresso del Figliuol di Dio nell'umanità come una circostanza incidentale nella storia della redenzione. Ciò era necessario e naturale, come s'egli fosse passato per una porta nel fine di recarsi in una stanza a compiere il proprio lavoro. Era una umiliazione vergognosa e senza speciale significato. Essi avevano compreso la grande dottrina della espiazione, senza arrestarsi ancora a quella della incarnazione. Credevano che Cristo fosse nato affinchè morisse; ma non erano ancora giunti a considerare come fosse morto appunto perchè era nato.

Non intendiamo asserire che tale fosse la condizione universale e assoluta del pensiero e del sentimento della chiesa durante i primi tre secoli. Vi furono alcune persone che appresero innanzi tempo a meditare sulla vita tutta di Cristo nella sua unità come vita per l'uomo e con l'uomo, coronata dalla sua morte e resurrezione. Ireneo è particolarmente degno di speciale menzione e di perpetuo onore quale primo dei padri che esposero la rivelazione di tutti gli stadi della vita umana di Gesù Cristo, e se anche egli non avesse mai scritto altra parola che questa “ *Il Figliuol di Dio volle essere bambino tra i bambini affinchè l'infanzia fosse santa* „ per questo solo meriterebbe d'essere immortale nella memoria della chiesa.

Questo detto racchiude il cuore del Natale. Ma fu molto tempo dopo che tale sentenza venisse pronunciata, ossia: dopo la metà del IV secolo, che la chiesa incominciò a sentirne e rivelarne il significato; fu quando essa, dalla furia delle persecuzioni, risorse al sole del favore imperiale. Allora vide che aveva un'opera da compiere sopra la terra purgando ed adornando la vita umana colla bellezza della santità.

Constatò allora non solo come le sofferenze patite con rassegnazione e la morte nella fede fossero un dovere pel cristiano, ma come, altresì, seguendo Dio in una legge d'amore, fosse possibile iniziare anche in questo mondo la purezza e la pace del cielo. Incominciò allora a comprendere il significato meraviglioso dell'ingresso del Figliuol di Dio nella vita umana e del perfetto esempio di santità da lui pôrto in qualunque relazione con gli uomini. Allora, dall'angusto concetto di una chiesa salvata dal mondo, passò a quello tanto più alto di un mondo da salvarsi col ministero della chiesa, di un anno comune che la riverente devozione e la sana pietà doveva trasformare in anno cristiano; della vita redentrice e della morte espiatrice di Cristo, il cui vivo ricordo si doveva conservare con perpetua commemorazione de' suoi principali eventi. Fu allora che, aprendo il proprio cuore all'umanità religiosa, cominciò ad avvicinarsi all'umanità di Cristo ed a cercare con ardente interesse il giorno della sua nascita affinchè lo si potesse rendere santo.

Ma quali tracce sussistevano, che potessero dirigerne le ricerche? Quale ragione potevasi affacciare per la scelta d'un giorno piuttosto che di un altro, come quello cui assegnare la festività del Natale? I vangeli, sempre scarsi e manchevoli in fatto di date, ne tacevano completamente: non davan alcun indizio, anche approssimativo, nè del giorno, nè del mese. Le tradizioni orali, ne possiamo andar certi, erano egualmente reticenti od incerte. Alcuni accenni trovavansi sparsi qua e là negli scritti dei padri della chiesa circa la data della nascita di Cristo, ma erano di origine remota, evidentemente non

storici e sopratutto affatto contradditorii. Clemente di Alessandria diceva che molti cristiani riguardavano il 20 di maggio come giorno della Natività; altri stavano pel 20 d'aprile; ma egli preferì il 19 di novembre. Nella chiesa orientale si celebrava il 5 ed il 6 di gennaio, come data del battesimo di Cristo e la Natività veniva ad esso congiunta, non appoggiandosi ad alcun'altra miglior base se non a quella di una stiracchiata interpretazione di Ezechiele (I, 1-3) come profezia dell'Incarnazione. Altri invece fissarono il 21 marzo come giorno della nascita di Cristo. — In mezzo a tali e così vari e mal determinati accenni, ardua riusciva una scelta. Evidentemente, non tornava possibile fissare una vera data storica. Null'altro, quindi, rimaneva da fare se non scegliere un giorno basandosi sulla convenienza e sul significato simbolico e celebrarlo col consentimento comune quale *Giorno di Natale.*

Sarebbe cómpito troppo lungo il voler ricercare le molte ragioni che probabilmente indussero alla scelta del 25 dicembre. Certo che, mediante un processo di deduzione, esso dovette connettersi al giorno già generalmente accettato come data comune dell'Annunciazione e della creazione del mondo. Ammettendo che il mondo fosse stato creato in primavera, poichè gli fu comandato di produrre *erbe* e *fiori*, e che venisse creato quando il giorno e la notte erano divisi egualmente, poichè la *sera* ed il *mattino furono il primo giorno*, era affatto naturale, per quanto ingenuo, il fissare l'equinozio di primavera (che secondo il calendario Giuliano cade il 25 marzo) come data esatta della creazione del mondo.

Giotto — Il Presepio e l'Adorazione dei Pastori — Galleria antica e moderna, Firenze.

La prima menzione del 25 dicembre come giorno del Natale si trova in un antico catalogo delle solennità verso il 354 d. C. Ed è meraviglioso il vedere con quale premura e ra-

pidità una tale data venisse accettata e la Natività celebrata in tutto il mondo cristiano. Sarebbesi detto, e fu forse così, che il mondo aspettasse ansioso codesta festività di una infanzia divina ed umana e fosse pronto ad accoglierla subito con canti di gioia. Nell'anno 360 essa veniva già celebrata in Roma da enormi moltitudini di gente che si affollavano nelle chiese. Vent'anni dopo, Antiochia la accoglieva parimenti con immenso entusiasmo popolare. E in poco più di cinquant'anni, dal primo suo inizio, l'osservanza del 25 dicembre come giorno della Natività era divenuto costume universale dei cristiani.

San Grisostomo in un suo sermone sul Natale, predicando ad Antiochia, lo chiamava la festa fondamentale, la radice, ovvero l'origine prima, donde derivavano tutte le altre solennità cristiane.

Ed è precisamente in quest'epoca, verso la fine del IV secolo, quando, cioè, la festività del Natale incomincia ad occupare il suo posto nell'anno ecclesiastico, che la Natività fa la sua apparizione nell'arte.

Nella Chiesa di San Celso a Milano trovasi un sarcofago ordinario in pietra, scolpito in rilievo, con cinque scene della vita di Cristo. La prima di esse è probabilmente una delle più antiche rappresentazioni che si conoscano della nascita di Gesù. È un semplice e grossolano lavoro di scultura, come lo dimostra il nostro disegno, il quale venne eseguito da mano ignota o di assai mediocre valentia; come opera d'arte, nel vero senso tecnico, nemmanco varrebbe la pena di accennarlo. Ma, come rivelazione di fede infantile e di sentimento riverente, è uno dei più preziosi documenti.

ANGIOLO GADDI — NATIVITÀ — GALLERIA DEGLI UFFIZI, FIRENZE.

È notevole come quell'umile tagliapietra ci abbia narrato in modo semplice, sì, ma pieno di fedeltà e verità la storia del Natale! Il bambino, avvolto nelle fasce, giace nella greppia; il tetto di paglia che sovrasta è evidentemente il tetto d'una stalla, poichè l'artista primitivo nulla sapeva della tradizione che pose la scena della nascita di Gesù in una grotta o spelonca. Il bue e l'asinello non sono là scelti a casaccio dagli abitatori della stalla, ma si riferiscono alle parole del vecchio profeta: "*Il bue conosce il suo signore e l'asino la capanna del suo padrone, ma non conosce Israele, non considera il mio popolo.* „

Ivi non è presente alcun grande personaggio

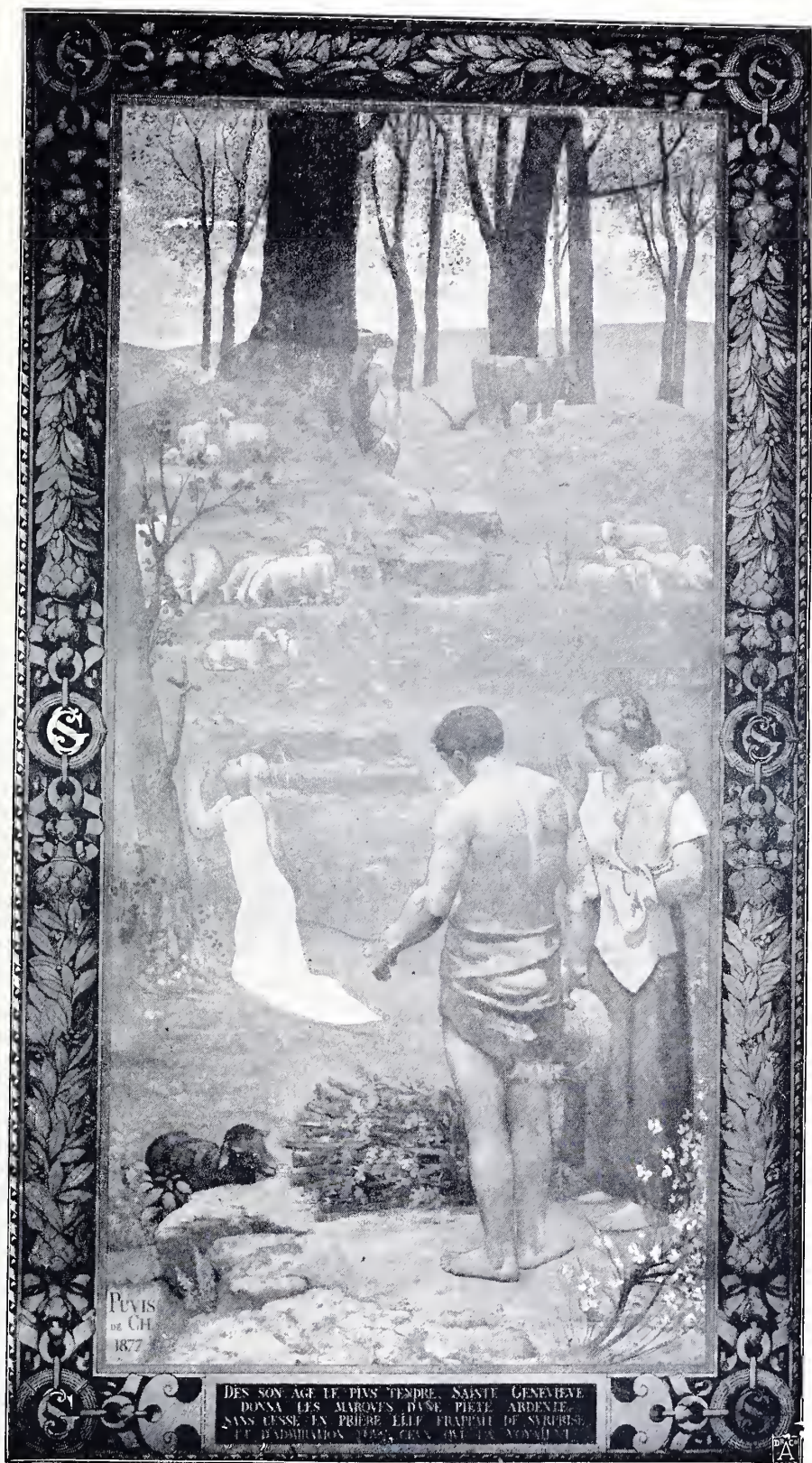
della nazione; nemmeno il gruppo di umili e pii pastori vi si trova radunato per dare il benvenuto al Salvatore. Ogni linea di tale semplice scultura ci parla della povertà, dell'umiltà, dell'oscurità in cui nacque il bambino Gesù. Ma dov'è la Vergine Maria, la Santa Madre? e dov'è Giuseppe, il suo sposo o protettore? mancano persino queste figure tanto famigliari, o perchè assenti, o perchè nascoste nel fondo, o

Ma un raggio di gloria deve nondimeno apparire, poichè è forza dimostrare che quella nascita, per quanto umile all'occhio del riguardante, ha una significazione divina. E così l'artefice pone sopra il tetto un angelo, con la destra alzata come preso da meraviglia alla vista del bambino, e la sinistra recante una croce, segno della via di sofferenze e di morte lungo la quale Gesù dovrà poi camminare. Per

BEATO ANGELICO — LA NATIVITÀ DI GESÙ — GALLERIA ANTICA E MODERNA, FIRENZE.

lasciate fuori del quadro, in quanto l'artista abbia voluto concentrare tutto il nostro pensiero ed il nostro amore sulla figura principale, sull'innocente bambino nella culla. Egli non ha ancora imparato a dividere gli onori del divino Figliuolo colla Madre Santissima, nè s'è scostato dall'umiltà e dall'infanzia di lui, per profondere l'arte sua nei fantastici splendori d'una donna deificata. Altri artisti concentreranno la loro riverenza sull'ancella di Dio, ma colui ha voluto esaltare soltanto il Salvatore; poichè il culto di Maria non era per anco iniziato, e il semplice tagliapietra nulla sapeva della Regina del Cielo.

tal modo il nostro antico tagliapietra ci dice in modo riverente e con amabile riserva ciò che egli pensasse della Natività e, senza un colpo di scalpello di più o di meno, lascia il bambino Gesù solo in solenne e profonda tranquillità tra le bestie della stalla e l'angelo di Dio.

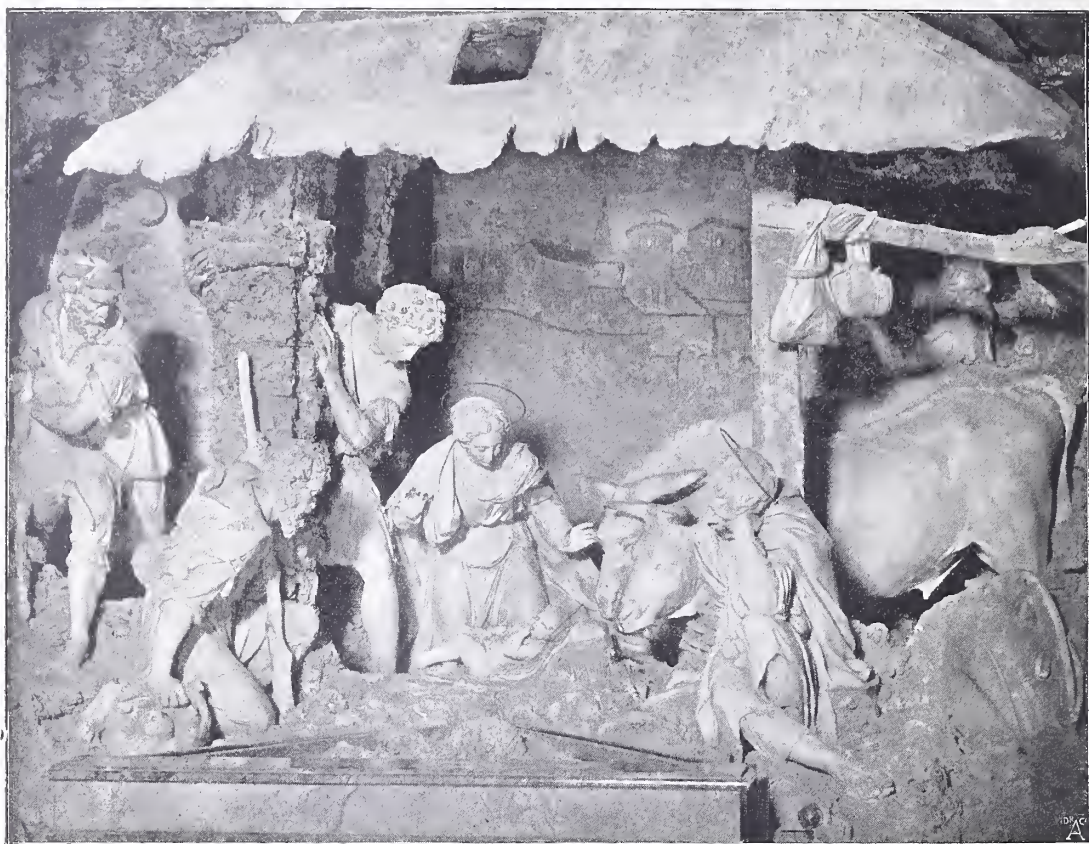
Si dirà che nessuno può arrestarsi ad ammirare opera così grossolana e primitiva. Essa è rozza e dura, simile a un disegno fatto da un fanciullo sulla lavagna: è anche brutta, e il voler pretendere piacesse non sarebbe che pura affettazione di gusto eccentrico. Ma lo spirito, il sentimento, l'onestà ingenua e la elevata reti-

P. PUVIS DE CHAVANNES — S. GENOVEFFA FANCIULLA IN ATTO DI PREGHIERA.

cenza dell'opera stessa ci dimostrano come l'artefice comprendesse la significazione della Natività, e la descrivesse in pietra perchè le annetteva fede e l'amava. E questo è assai più di quanto si possa sempre dire di Raffaello e di Rubens, ed è anche, in ultima analisi, il più essenziale, poichè, sebbene ai prodotti di una arte perfetta, noi chiediamo qualche cosa più del sentimento puro e dell'espressione onesta, se dobbiamo assolutamente scegliere tra la perfezione tecnica e la sincerità dello scopo, noi certamente preferiremo sempre il cuore al sembiante.

Filippo Lippi — La Natività di Gesù — Galleria antica e moderna, Firenze.

Ma se cerchiamo, com'è naturale, uomini i quali abbiano ingegno e pratica bastevoli per esprimere il loro pensiero sulla Natività con rispetto alle leggi della simmetria e della verità, dobbiamo lasciare i sarcofaghi ed i mosaici e venirne al tempo di Giotto, vero principio del Rinascimento Italiano, nel quale troviamo un uomo che sa veramente dipingere. Possiamo ridere delle sue idee di prospettiva e paragonare le membra e gli abbigliamenti delle sue figure a quelle delle bambole in legno di una arca di Noè; possiamo notare che, quando vuol rappresentare una figura giacente, egli la inclina semplicemente sul fianco, senza snodatura delle articolazioni, o distensione dei muscoli; ma, innanzi tutto, non possiamo a meno di riconoscere che le sue figure sono vive: mancheranno, ben vero, del sangue che scorre visibilmente pelle pelle, come nelle figure del Tiziano; ma, nel loro viso, c'è il pensiero e il sentimento, ed esse prendono realmente parte ad avvenimenti del più alto rilievo così per essi come per noi.

Osserviamo, nella regia Galleria antica e moderna di Firenze, il suo *Presepio e l'adorazione dei pastori*. Quelle braccia protese hanno qualche cosa di stecchito e di goffo; le linee rette della culla e de' sostegni della tettoia sono di una elementarità infantile; gli alberi, che sovrastano, meramente grotteschi; ma quanta sincerità di sentimento nel complessivo atteggio e nella faccia dei vari personaggi, e persino nella espressione dei due animali simbolici.

Un po' meno semplici, ma altrettanto ingenue e schiette, sono le composizioni di Angiolo Gaddi (1326-1389), di Frate Angelico (1387-1457) e di Filippino Lippi (1412 - 1505). —

FEDERICO BRANDONI — ARRIVO DEI PASTORI AL PRESEPIO — PLASTICA NELLA CHIESA DI S. GIUSEPPE IN URBINO.
(Da fotografia gentilmente comunicataci dal Sig. Antonio Pucci).

Il Gaddi riproduce, in qualche guisa, il concetto giottesco, quasi commentandolo, con lo amplificarlo: acciocchè riesca più facile il riconoscere negli adoratori i pastori, vi aggiunge la greggia brucante pel piano e su pei greppi e, per imprimere alla scena un carattere veramente celeste, gli angeli convolanti all' adorazione del divino Fanciullo. Nell'Angelico i particolari diventan sempre maggiori: il bove e l'asinello sotto la mangiatoia e, insieme alla Vergine e a San Giuseppe, sembrano vigilare in riverente contemplazione il bambino Gesù; fuori della capanna, stanno le genti ammirate e rispettosamente curiose e, al disopra, una gloria di angeli. Più particolareggiato ancora il Lippi, il quale colloca la Sacra Famiglia in una specie di Tebaide diruta, a vari comparti, piani e scalette, con sopra parimente gli angeli e, da un lato, i pastori adoranti, dall'altro, la Maddalena.

Ma già, prima dell'età d'oro del Rinascimento, dalla infantile e sincera semplicità, tanto espressiva, del Giotto, passando per le amplificazioni de' suoi successori, s'era giunti ai complessi tanto più elaborati e grandiosi di Sandro Botticelli (1437-1515) e di Ugo Vander Goes, il pittore olandese fiorente circa il 1490. La *Natività* del Botticelli, che trovasi alla National Gallery di Londra, supera all'infinito, per grandiosità ed euritmia, quanto erasi tentato sinallora nella trattazione del divino soggetto. La grotta, con la tettoia, accogliente la Sacra Famiglia e sulla quale sono genuflessi tre angeli, ha dietro sè una fila d' alberi folti e, così da un lato come dall'altro, gli angeli che spingono le genti all'adorazione; davanti, sul primo piano, come sintesi simbolica del grande avvenimento, angeli che abbracciano e baciano uomini, in uno affratellamento del cielo con la terra e, in alto,

una gloria gioiosa di angeli danzanti. Più intima, ma non più schietta nè ingenua, quella del Vander Goes, il quale offre al riguardante la Sacra Famiglia sotto un portico grandioso a colonne fregiate, dinanzi a uno sfondo di altri edifici e di colli, e, a terra coi pastori, e, in alto, volanti, una nube di angeli in vesti sontuosissime, che si appaiano a San Giuseppe in pelliccia.

E così l'amplificazione pittorica, l'aggiunta di particolari, lo sfarzo, la virtuosità vengono a tener luogo della ingenua fede, che mancherà poi quasi del tutto nelle opere del cinquecento.

Vediamo, infatti, quanto cammino siasi percorso, dall'opera rudimentale dell'antico tagliapietra, che ci ha dato l'abbrivo, alla ricerca delle riproduzioni iconografiche di questa sacra storia: ecco lo stupendo lavoro in plastica del Brandoni, celebre plasticatore urbinate del secolo XVI. Quanto studio, quanta finezza, quale perfezione in ogni linea, in ogni mossa, in ogni drappeggio! Quanta cura estetica della bellezza, quanta ricerca della forma! Come opera di scultura è quanto mai si può dire perfetta ed ammirevole; ma quel bove e quell'asino nulla hanno più a fare coi mistici animali, pressochè consapevoli, quali ve li figurarono la gente primitiva: l'avvenimento è in quest'opera ridotto alle proporzioni d'una comune scena umana: ogni sentimento di divinità è esulato da essa.

Come si è cercato di dimostrare che la grande festività religiosa del Natale non sorse che dopo i primi secoli del Cristianesimo, perchè dapprincipio assorbe e sovrasta assoluto il sublime sacrificio della redenzione; così è d'uopo riconoscere che la rappresentazione sincera della Natività, circonfusa della sua luce di gloria e di amore quale la sentirono i primi credenti e ce la diedero i loro artisti, andò modificandosi così che in certi periodi dell'arte è difficile riconoscervi ancora traccia di quella divina umiltà che ne è la santificazione.

Solo in questi ultimi tempi, in cui per la legge degli estremi pare che la nostra raffinata coltura ci ridoni tutte le sensività primitive, la santificazione del Natale ha inspirato ad alcuni dei più eminenti artisti concezioni e creazioni nelle quali, se non la primitiva ingenuità, brilla e rifulge l'antica fede. Ma di ciò speriamo parlare a tutti i nostri lettori presenti nel Natale di un altro anno.

E. J. V. D.

VANDER GOES — PRESEPIO — GALLERIA DELL' ARCISPEDALE DI S. M. NUOVA, FIRENZE.

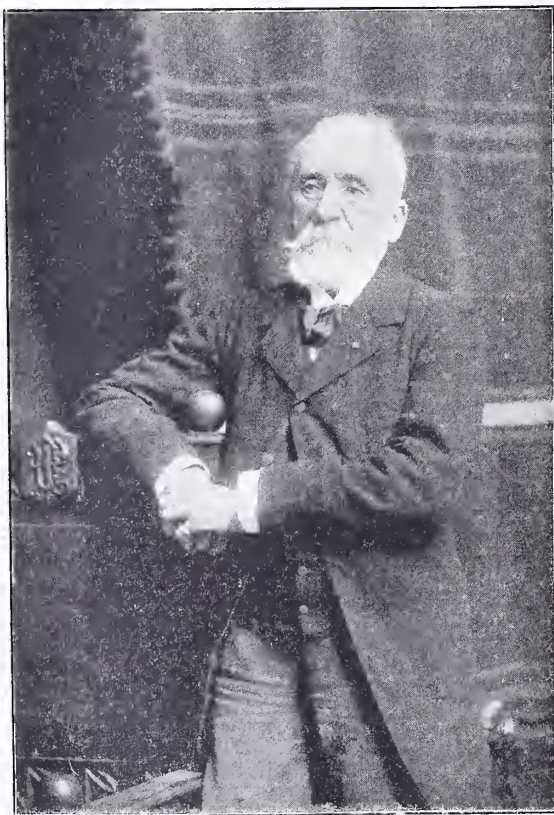
ARTISTI CONTEMPORANEI: P. PUVIS DE CHAVANNES.

PIERRE Puvis de Chavannes nacque a Lione il 14 dicembre del 1824. Il padre del futuro pittore della vita idillica e della serenità elisia era un ingegnere capo delle miniere. Pare che il ragazzo non mostrasse speciale attitudine o passione per l'arte, perchè fu avviato, senza che si narri di repulsione da parte sua, per la medesima carriera paterna. Frequentava la Scuola Politecnica, la grande fabbrica governativa di ingegneri e di ufficiali francesi, quando una malattia interruppe i suoi studi e lo decise ad abbandonare la scienza per l'arte. Non dunque una vocazione precoce, una attitudine meccanica, nota un suo biografo, lo trasse all'arte, ma una conversione ragionata dell' intelligenza matura.

L' osservazione è utile. Serve, come vedremo, a spiegare certe caratteristiche dell' ingegno e dell'opera del Puvis, e può far indovinare in lui, sin dall'inizio, un innovatore, un pensatore ed una personalità. Chi si volge all' arte tardi, senza che la via gli sia agevolata da attitudini meccaniche, anzi quando gli è resa più disagevole dal tempo perduto, dal mancato tirocinio scolastico, dalla ineducazione degli organi materiali della rappresentazione artistica, non ci si mette per rifare con mezzi incompleti ciò che gli altri fanno con pienezza di educazione e di tecnica: ci si volge per esprimere qualche cosa di nuovo e di personale, di profondamente proprio, se anche incongruente od errato; anche a costo di esprimerlo insufficientemente, secondo le leggi dell'arte. I fanciulli-miracolo, stupore della folla che in essi soltanto può percepire la genialità, delizia e lustro delle scuole, dei concorsi e delle accademie, non hanno mai fatto progredire d'un passo la sostanza dell'arte.

Il Puvis lasciò dunque l'algebra e la geometria, e si pose alla scuola di Ary Schäffer, e da quel tedesco olandese, che innestò sul romanticismo gallico il sentimentalismo letterario germanico, ebbe (dicono) buoni consigli ed esempi seri.

Però ne uscì dopo due anni, per fare un viaggio in Italia; e non vi tornò più. Entrò invece nella scuola, allora molto in fama, di Tommaso Couture, l'accademico pittore di quei *Romains de la décadence*, che occupano tanti preziosi metri quadrati in quella *Salle des États*, che dovrebbe dare un' idea della pittura francese di questo secolo, e che quella penna caustica dell' Huysmans ha definito *gibet de toiles pendues*.

Ma non vi si fermò molto tempo. Un aneddoto eminentemente pittoresco, nello stile delle favole plutarchiane e vasariane, ricorda anzi come ne uscisse.

RITRATTO DI P. PUVIS DE CHAVANNES, CON AUTOGRAFO.

Era un mattino grigio e triste, e nella luce scialba della scuola il giovane pittore si sforzava di rendere i toni freddi e argentini delle carni del modello, quando Tommaso Couture, che faceva il giro della scuola, giunse al cavalletto del Puvis de Chavannes. Guardò il lavoro, e disse burberamente: — Voi siete fuori di strada. Datemi la vostra tavolozza.

E presa la tavolozza, il maestro vi compose la mestica di biacca, giallolino, lacca e cobalto, secondo la ricetta ufficiale per le carni, e si pose a dipingere. In un batter d'occhio il lavoro cambiò aspetto. Il maestro vi continuava a lavorare, ponendo pasta su pasta, e maledicendo Ingres e Delacroix, quando il Puvis sorpreso e spaventato esclamò: — Come? È proprio così, signor Couture, che voi vedete il modello?

E da quel giorno non lo videro più nella scuola.

L'aneddoto presenta parecchie inverosimiglianze gravi. Potrebbe, fra l'altro, erroneamente far credere che il Puvis fosse e sia uno scrupoloso osservatore e riproduttore della realtà; ma attesta sempre in favore della sua indipendenza di tendenze.

Abbandonò la scuola del Couture, ma trovò su quegli elevati sottotetti della Place Pigalle, il quartiere classico degli artisti, in due vicini di studio, Pollex e Ricard, due amici e due iniziatori. Essi gli insegnarono il disegno, gli fecero conoscere Victor Hugo e Mozart, e aiutarono colla loro coltura lo sviluppo della sua personalità.

* * *

In quarant'anni di lavoro l'antico allievo della Scuola Politecnica, il transfuga dalla scuola del Couture è riuscito a diventare il capo riconosciuto della scuola francese. I suoi biografi parlano di aspre lotte combattute contro la critica e la folla, di derisioni e di scherni. Si stenta a crederlo per poco che si tenda l'orecchio al coro d'entusiasmo con cui è ora salutato " il Maestro „ per antonomasia, all'unissono perfetto in cui si elevano le lodi incondizionate degli ammiratori.

Per uno strano fenomeno, comune al Böcklin in Germania, questo pittore, che nella sostanza e nella forma è un classico, è salutato maestro e capo dai giovani, ed anzi dai più accesi per le novità. Albert Besnard, il colorista paradossale, nonchè critico d'arte, dice: " la sua opera " rimarrà come l'espressione più alta dell'arte " francese di questo scorcio di secolo. „ Ary Renan, il giovane e strano pittore idealista, autore dell'*Épave* e della *Phalène*, specie di Burne Jones francese addizionato di Gustave Moreau, lo dice addirittura: " il cardine della nostra estetica nazionale. „ — Egli è, continua, " il pittore più ingenuo e più poetico che la " scuola francese abbia prodotto. La sua con- " cezione ha la medesima semplicità incosciente " dei capolavori del passato, e non si accosta " ad essi che per questa semplicità spontanea. " La sua esecuzione è solida, spoglia di ogni " artifizio e misteriosamente limpida. Questa " opera è d'un'originalità assoluta, non procede " da alcun modello, non ha antecedenti, e non " appartiene a nessuna classe determinata. „ E André Michel: " ....belle visioni, pacificatrici " e luminose, nelle quali per la forza benefica " d'una volontà sana ed intatta, d'un pensiero " sicuro di sè stesso, il nostro sogno di eleva- " tezza e di armonia, il nostro malinconico e " divino desiderio di eternità e di ideale sono " stati soddisfatti e come localizzati. „

Quali qualità di sostanza e di forma ha dunque quest'opera per destare così straordinaria ammirazione?

* * *

Intorno al 1857, negli anni stessi in cui Gustavo Courbet proclamava l'arte razionale e democratica, fondata sull'osservazione stretta della realtà, ed ai pittori d'angeli diceva: — des anges? est-ce que vous les avez vus? — e scandolezzava il *Salon* esponendo *Les demoiselles des bords de la Seine* e i *Casseurs de pierres*; in cui Millet colle *Glaneuses* riconduceva la pittura alla sanità della natura rustica, profumandola di una certa sua poesia mistica del lavoro e della terra; quando il realismo umile, poetico o non, pareva trionfare in tutto il campo dell'arte, sgombrandolo dalle sentimentalità romantiche, dalle accademie classiche, dalle evocazioni storiche, il Puvis elaborava dentro di sè il programma di un'arte affatto opposta al movimento; un'arte che prendesse ad esprimere concezioni ideali di

natura letteraria e filosofica, più che idealità rampollanti direttamente dalla realtà, concezioni di un ordine puramente intellettuale e punto sensorio: quali la Pace, la Guerra, il Riposo, il Lavoro.

E il Puvis era specialmente adatto per natura a questa forma d'arte. Egli non solo non ebbe a lottare col proprio temperamento per togliersi alle seduzioni della riproduzione viva e balzante dalla realtà, ma, anzi, non ebbe che a trar partito delle stesse deficienze organiche per trovarsi a posto. Dice bene, infatti, di lui, André Michel: " C'è nel Puvis un accordo perfetto, e più raro " che non sembri, fra le attitudini organiche e la " forma d'arte da lui scelta. Come pittore egli " non poteva disporre che di mezzi assai limi- " tati. Il suo occhio non è curioso, e, per una " particolarità fisiologica, sembra non avere che " una visione incompleta della realtà; visione " che attenua i rilievi e gli accenti, e gli detta " delle notazioni un po' meschine, monotone e " piatte. Si vede da ciò qual campo dell'arte " gli fosse interdetto, e come egli fosse a priori " obbligato a rinunciare a qualsiasi virtuosità " di pennello, ai fuochi d'artifizio del colore, " alle curiosità raffinate, sapienti e sottili, come " all'opulenza ed al rilievo della forma vivente. " Egli invece aveva ricevuto da natura uno " spirito meditativo e generalizzatore, un'anima " portata al sogno e sostenuta da una volontà " fortemente temprata. „

Questa povertà di mezzi, che sarebbe stata un ostacolo insormontabile pel pittore, solo che avesse voluto lottare colla realtà viva, divenne una qualità decorativa preziosa per il genere speciale da lui coltivato, tanto da esser creduta voluta e intelligentemente prescelta.

***

Quando si entra nel Panthéon, nell'Hôtel de Ville, in uno qualunque dei luoghi dove le opere del Puvis si trovano fra tele di coetanei, favorevoli o contrari che si sia allo stile del Puvis, si nota subito come esse siano le più armonicamente decorative, non solo per l'armonizzarsi dei colori colle tonalità dei materiali architettonici, ma anche per l'economia decorativa della scena. Mentre, per esempio, l'evidenza realistica, quasi più violenta del vero, dei pannelli del Bonnat, pei fondi bituminosi, per le ombre nere, pel realismo spagnolo dei nudi, per l'agitata espressione drammatica, stona colle grandi superfici chiare della pietra che li inquadra; le opere del Puvis, quiete e smorte di colore, calme di attitudini, gravi di espressione, serene di pensiero, riposano l'occhio e cullano la mente invitandola a pensare. Sembrano integrarsi meglio nell'organismo architettonico, allearsi organicamente colla pietra in un tutto armonico.

***

L'opera del Puvis va considerata sotto tre aspetti: — nella sua essenza concettuale, nello spirito figurativo, nella forma materiale.

L'essenza è sempre, come si è detto, una concezione più intellettuale che sensoria, ed è nobilmente ideale e grandiosamente sintetica. Effigiare tipicamente l'ambiente fisico, antico e sempre nuovo, in mezzo a cui si svolge l'attività umana, lumeggiarlo nel mutevole aspetto delle stagioni; rappresentare e riassumere questa attività in tutti i progressivi stadî delle sue forme ascendenti, da quella bruta del lavoratore dei campi, a quella illuminata di pensiero dell'operaio, giungendo man mano alla speculazione pura dell'artista e dello scienziato; rappresentare la famiglia umana attraverso le vicende eterne e alterne della sua esistenza: il lavoro a cui segue il riposo, la guerra a cui segue la pace, la devastazione che si alterna con l'abbondanza; rappresentarne iconicamente le eterne idee conduttrici, la Speranza, la Pietà, la Bellezza; illustrarne le leggende mitiche e storiche, sintetizzarne le diverse espressioni artistiche e industriali secondo i luoghi e i tempi, è certo un sogno altamente poetico e genialmente comprensivo, che non è da tutti. Poche menti sanno salire dal particolare al generale, dall'accidente alla legge, dal fenomeno isolato al ciclo completo, dalla poesia soggettiva limitata come l'individuo a quella oggettiva infinita come la natura. E la sostanza di questo sogno è certamente la più capace di un'elaborazione decorativa.

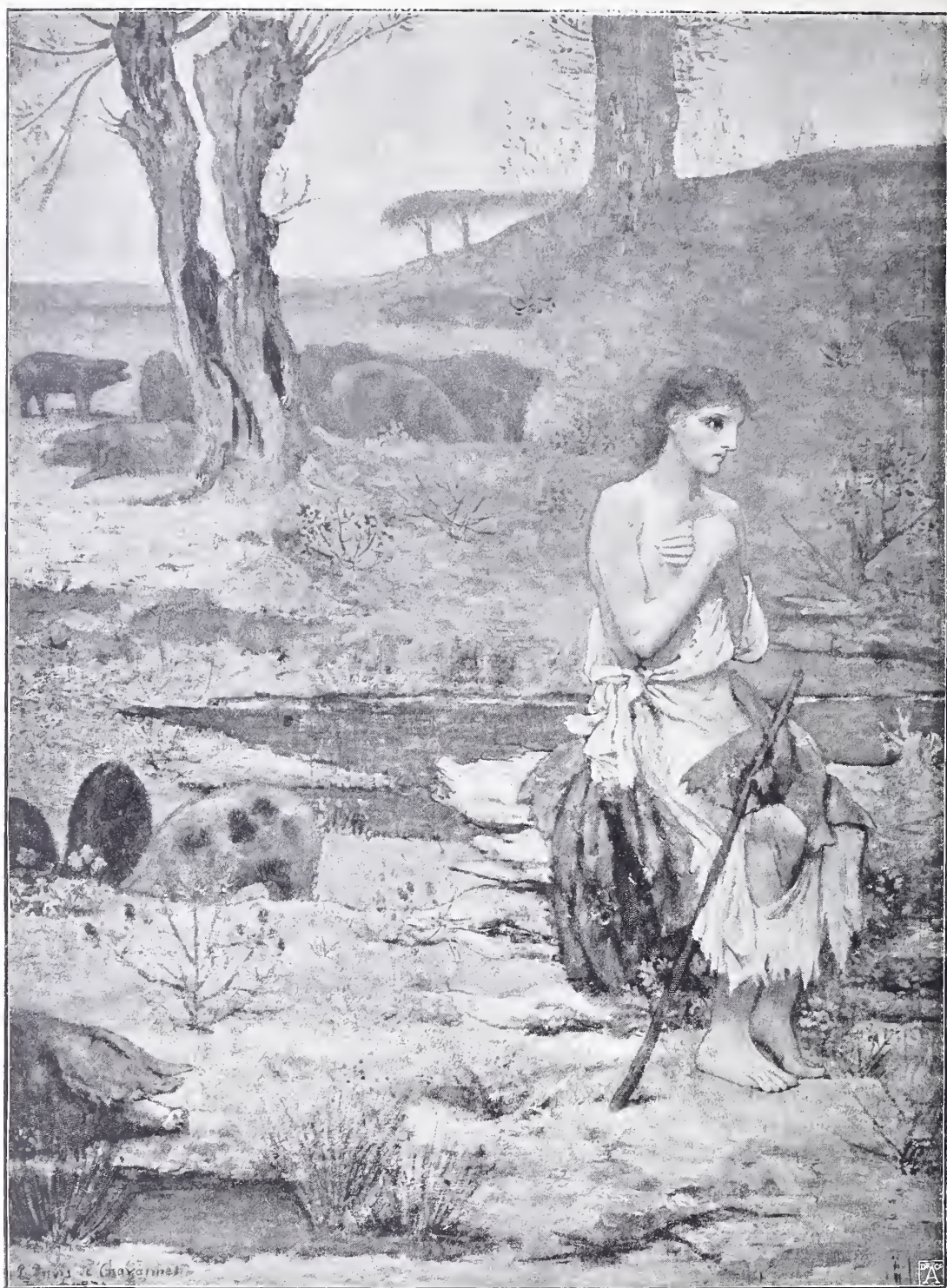
***

Questa concezione poetica di che forma si è rivestita nella mente dell'artista, secondo quale spirito si è atteggiata, di che vita vive?

La forma è nettamente arcaica e lo spirito ne è chiaramente simbolico.

Il Puvis per rappresentare le sue sintesi poetiche si è attenuto alla figurazione simbolica, che nata nell'arte greca, si è perpetuata attraverso

P. PUVIS DE CHAVANNES — LA SPERANZA.

i tempi, variamente atteggiandosi, sino a noi. Egli ha rifiutato una figurazione realistica come mancante di sufficiente generalità, una figurazione moderna come incompatibile colle leggi antiche del ritmo dei corpi e della nobiltà delle attitudini. Egli ha ripreso senza esitazione le nudità greco-romane ed ha atteggiato le sue figure in quelle nobili pose che prima furono fissate nell'arte da quegli antichi. Le sue donne sono seminude come l'Afrodite di Milo, e i suoi adolescenti, nudi affatto come gli efebi olimpionici. I lavori e le fatiche dell'uomo sono raffigurati nel loro stadio più semplice; i suoi aratori e i suoi fabbri appartengono all'età del bronzo e del ferro, o piuttosto alla favolosa età dell'oro, sono creature di una vita elisia, vista attraverso il velo della leggenda. È molto se nelle rappresentazioni simboliche di città, di regioni, se nelle rappresentazioni di fatti storici, egli è giunto sino al costume medioevale: l'età moderna non compare nella sua opera che con due sole figure, come vedremo. Arcaismo completo, dunque, di spirito e di forma.

P. Puvis de Chavannes — Il Figliuol Prodigo.

P. PUVIS DE CHAVANNES — FREGIO: “ FEDE, SPERANZA E CARITÀ „.

P. Puvis de Chavannes — Il povero Pescatore.

Puvis de Chavannes cadde in un errore analogo a quello del Burne Jones. Spiriti meditativi, intensi, bisognosi di poesia, anime pure, ripugnanti alle bassezze dell'arte ufficiale, cercarono l'uno nel rigido ed angoloso tipo plastico medievale, l'altro nel florido tipo classico la poesia a cui agognavano. Ma mentre nell'ibrido anacronismo del Burne Jones, disegnatore pesante ma diligente, restava almeno l'espressione suggestiva di un' arte inferiore ma ingenua, nel classicismo forzatamente superficiale del Puvis, debole disegnatore, non potè rivivere la perfezione oramai inseparabile nel nostro pensiero dalla bellezza delle forme classiche.

Qual' è infatti la figurazione materiale delle allegorie del Puvis?

Non poteva essere che un manierismo; e come l'artista era lontano dall'essere un virtuoso, fu necessariamente un manierismo stentato e rigido, che contrasta penosamente colla fiorente e libera pienezza di forme dei modelli antichi a cui si ispira. Volendo essere impersonale, tipica, generalizzatrice, non poteva non cadere nella stereotipia dei tipi e delle attitudini, priva com' era del sussidio della realtà, che sola, colla sua infinita ricchezza, può ispirare idealizzazioni sempre nuove.

Così il tipo femminile è uno solo: è l'Afrodite greca, che attraverso il convenzionalismo greco-romano, giunse all'età moderna, ma illanguidita e allungata dalla grazia francese manierata della scuola di Fontainebleau, e dai ricordi delle modelle parigine d' accademia; ed eternamente uguali sono i tipi del lavoratore barbuto e seminudo e dell' adolescente nudo

affatto che l'accompagnano regolarmente. Ma la stereotipia non si arresta ai tipi: si propaga alle attitudini. La verità dell' espressione è stata dal Puvis sacrificata al ritmo plastico: tutte le sue figure posano in attitudini statuarie. Ma questo ritmo plastico è una debole e anemica e, malgrado le intenzioni dell'autore, accademica figliazione delle nobili composizioni dell'arte antica. La preoccupazione di dare alle persone movenze di una gravità serena di cui la vita non ci dà più esempi, rende naturalmente i gesti d'una rigidità preziosa e affettata. Il Puvis è incappato nello stesso errore del Burne Jones. Attratto dall'ingenuità dei primitivi, tentò di rifare quell'ingenuità; e non si accorse che non è lecito a nessuno di andare a ritroso dei tempi, e peggio di associarne gli elementi, senza incorrere nella pena di far opera ibrida ed inorganica. Ciò che era logico ai primitivi, pei quali la rigidità maldestra era il sommo della naturalezza possibile ai loro mezzi, non può esserlo per un moderno, che assorbe coll'educazione tutte le conquiste acquisite dall'arte nel tempo intercorso. Non è logico riprendere il ritmo plastico dei greci, come non è logico rifarne il dramma e l'epopea. Se l'arte moderna ha da uguagliare e vincere l'antica, deve farlo con mezzi propri, secondo le proprie energie organiche, traendo l'elemento della vita e non della coltura.

La debolezza di questa tendenza arcaica non poteva sfuggire nemmeno agli entusiasti. Ed essi cercano di giustificare questi procedimenti dicendo che scopo del Puvis è quello di estrarre dalle cose la semplicità e la grandezza, di toglier loro tutti gli elementi passeggeri, contingenti, tutte le meschinità dovute alla moda variabile del giorno, eliminando ciò che v'è di accidentale nel gesto e di individuale nella fisionomia, in modo da rendere l'impressione del bello visibile in ciò che ha di durevole e di essenziale. Ci sarebbe da dimostrare come di questa teoria, giusta in sè, non scaturisca inevitabilmente la necessità dell'arcaismo. Semplificare la natura può essere ed anzi è in certi casi un necessario criterio figurativo, ma tornare alle maldestre, puerili e forzate semplificazioni di età incolte, è anacronismo condannabile. Ora il Puvis, per rappresentare l'erba nell'*Inter Artes et Naturam* di Rouen o nell'emiciclo della Sorbona, ritorna, come il Burne Jones, a quella mezza dozzina di pianticelle spaziate in un terreno nudo, con cui gli arazzisti gotici e i primitivi italiani da Orcagna e Benozzo Gozzoli girarono la difficoltà per loro insormontabile di rappresentare un prato. Così i panneggi del Puvis hanno la rigidità del legno e le sue figure volanti (v. *Il bosco sacro alle Arti ed alle Muse*) ricordano nell'affagottamento delle vesti quelle dei giotteschi; gli alberi prendono un rigido aspetto: la loro non è più stilizzazione, ma infantilimento; la nobiltà delle forme naturali ne è ferita e la glorificazione ideale della natura si traduce spesso in un'offesa.

Comunque si voglia giudicare questa tendenza, rimane ad esaminare come sia stata tradotta materialmente in atto.

Gli entusiasti, non contenti di avere nel Puvis un nobile spirito, un pensatore ed un poeta, hanno voluto non solo difenderlo dall'accusa che gli è stata mossa in ogni tempo di peccare nel disegno, ma hanno voluto farne un grande disegnatore.

È un errore. Puvis de Chavannes è tutt'altro che un grande disegnatore. Gli amici e gli ammiratori ragionevoli non hanno mai nascosto quello che Paul Mantz, il critico d'arte provato al fuoco di tanti Salons, ha definito *les infirmités de son dessein et ses inquiétantes lacunes. Il est*, aggiunge, *pauvre et quelquefois maladif dans ses abréviations systhématiques;* e già si sono riportate le parole con cui André Michel nota la limitazione dei suoi mezzi artistici, lasciando agli altri la cura di rilevare gli errori di disegno.

Di solito i difensori, per scusare la deficienza delle sue tele, vantano i suoi disegni. Ma i suoi disegni più antichi (egli ne fece una esposizione speciale nel 1889) mostrano al più una diligente correttezza scolastica, lontana però dall'impeccabilità accademica di un Baudry, di un Delaunay, di un Lefebvre; non vi è mai un accento forte e reciso; i meno antichi ed i recenti, più personali, rivelano poi una debolezza di insieme, un'incapacità nel serrare la forma, che si rivela in quello scoglio terribile dei di-

segnatori malsicuri per temperamento o per ineducazione: le estremità del corpo umano. Mani e piedi sono nei disegni del Puvis di una scorrettezza, di un rachitismo, di un' infelicità penosa. Ugualmente difettosi sono senza eccezioni gli attacchi degli arti, i polsi e le caviglie, spesso inverosimilmente ingrossati. Nell'indicazione delle ossa e dei muscoli, dove si richiederebbe un accento energico e caratteristico per compensare la voluta mancanza di rilievo, noi troviamo incertezze e scorrettezze anatomiche, che non riscontriamo nelle stilizzazioni decorative dei Nazareni di Düsseldorf, di Overbeck e di Cornelius, per quanto fredde, scolastiche ed inferiori in poesia alle composizioni del Puvis de Chavannes.

Mancò al Puvis quella forza che impresse un calore vitale nell'opera di un altro poeta pure scarsamente dotato di mezzi espressivi: il Böcklin. Il naturalismo irruente e selvaggio del Böcklin può attenuare fino a un certo punto le deficienze del suo disegno: le accademie del Puvis, così fredde e compassate, non hanno scusa alle loro scorrettezze anatomiche: i corpi divini, anche più degli umani, debbono essere senza errori di ortografia.

Le semplificazioni eccessive, che sono da lamentare nel trattamento delle figure umane, si riscontrano pure nel modo con cui è reso l'ambiente fisico: minerali e vegetali. Si ritorna alle architetture rovinate dei quadri del rinascimento italiano, alla figurazione ingenua delle roccie e delle piante.

***

Un esame speciale richiede, sulle opere del Puvis, la colorazione.

Essa è affatto speciale, ed entra per molto nel fascino e nel successo delle sue cose. Mentre i pittori moderni continuano nella decorazione murale ad ondeggiare senza criteri chiari tra il *trompe-l'œil* della pittura realista e l'imitazione delle grandi opere ad affresco del passato, il Puvis adottò una colorazione risolutamente convenzionale. Forse vi giunse meno per un determinato proposito di armonia decorativa, che per quella povertà di visione accennata dal Michel; comunque sia, egli ebbe il merito di capire la appropriatezza decorativa delle delicate associazioni di colori attenuati. La sua gamma sempre uguale è facilmente definita. Su dei piani di un verde grigio e torbido, le figure nude si staccano con carni argentine o rossiccie secondo l'età ed il sesso, profilandosi sopra il turchino stinto del cielo limitato all'orizzonte da linee di boschi e di colline azzurrine o violacee. Tuniche azzurrine, rosee, spesso violette, rivestono le figure; e il tutto è quasi sempre visto come dietro una bruma leggera che intorbida i colori e che dando vaporosità e sfondo agli orizzonti lontani alletta e fa sognare. La tonalità fondamentale, come si vede, è grigia. Quando il pittore sa tenersi in questi limiti, quando sa evitare certe crudità, certe note stridenti come certe ali e vesti violette, l'armonia coloristica delle sue scene ha veramente qualità rare di poesia e di adattamento decorativo. Come si concepisce facilmente, questi toni chiari, questi colori crudi e lattiginosi si armonizzano assai meglio coi toni chiari della pietra degli ambienti architettonici che li inquadrano, di quel che lo possano fare i vivaci colori e le ombre nere, il tutto rilievo realistico delle opere di certi suoi colleghi, o il miscuglio di rosso, di turchino, di verde che continua ad impersare in molti altri.

A questo proposito è bene accennare ad un errore abbastanza comune. Il Puvis de Chavannes è spesso citato da persone e da libri autorevoli come un grande maestro dell'affresco: e più d'un critico e biografo parla e di lui e de' suoi " affreschi ". Gli affreschi del Puvis sono tele. La finta apparenza di affreschi stinti inganna più d'uno: ma sono tele, vaste tele che misurano in genere una decina di metri di lunghezza per tre di altezza. E sono dipinti a cera, leggermente, con poco e magro colore, con una meschinità di tocco che può parere dovuta all'assorbimento del muro ed è invece voluta o spontanea.

Per dipingere queste grandi composizioni, a cui non poteva attendere nel suo vecchio e ristretto studio della Place Pigalle, il Puvis si cercò un altro studio a Neuilly, e fu in quest'ultimo che nacquero le grandi composizioni decorative che passeremo in rassegna.

***

Nell'anno 1850 il Puvis vide accettare un proprio quadro al *Salon*: principio ingannevol-

mente lusinghiero: per nove anni seguenti doveva rimanergli chiuso. " Nel 1854 egli " fece (racconta Antonin Proust, il protettore " di Manet, tanto benemerito delle Esposi- " zioni francesi) la sua prima esposizione spe- " ciale in una galleria al primo piano del Ba- " zar Bonne Nouvelle. In quel tempo il *Salon* " gli era chiuso, e dinanzi alle sue opere si ri- " deva quasi quanto davanti a quelle di Cour-

P. Puvis de Chavannes — La Guerra.

" bet. Courbet passava per un matto furioso, " Puvis per un matto tranquillo. L'uno si ri- " volgeva alla natura volendola conquistare " tutta, l'altro non ne estraeva che una nota " per volta esagerandone il valore, cosicchè " trasmetteva l'impressione ricevuta con un'ef- " ficacia di tanto più grande in quanto sacrifi- " cava ogni altro elemento che ne imbarazzasse " l'effetto. „

Poco pubblico fu attratto da quell'esposizione. I pochi visitatori ridevano dinanzi ai quadri: egli ebbe *une mauvaise presse*. Cinque anni dopo, nel 1859, riuscì a rientrare nel *Salon* dopo il novennio di esclusione, con un pannello decorativo che ora si trova nel Museo di Marsiglia: *Retour de chasse*. Non fu punto notato. " Era (dice A. Michel) dopo alcuni anni " di attesa e di tentativi, la prima indicazione " decisiva di una grande vocazione, alla quale " fortunatamente le grandi occasioni stavano " per essere offerte. „

Infatti poco dopo si pose attorno a quel ciclo di opere che ingrandendosi man mano, finì per costituire la decorazione completa della galleria e dello scalone del Museo d'Amiens. Questo ciclo comprende un insieme di sei tele accompagnate da peducci, sopraporte, mascheroni. Sono, per ordine di tempo: *La Guerre*, *La Paix*, *Le Repos*, *Le Travail*, *La Picardie* e il *Ludus pro patria*.

La Guerra e *La Pace*, o altrimenti *Bellum et Concordia*, furono da lui dipinte senza destinazione determinata, ed esposte al *Salon* del

1861. L'artista ebbe una medaglia di seconda classe e il Governo comperò *La Pace*. L'architetto Diet, che stava ricostruendo il Museo d'Amiens, la domandò: il Governo la concedette ed il Puvis, affinchè l'opera non rimanesse divisa, regalò al Museo il pannello collaterale.

Nel 1863, proseguendo la serie, espose *Il Riposo* ed *Il Lavoro*, e nel 1865 l'*Ave Picardia nutrix*, che raggiunsero i loro congiunti nel Museo d'Amiens.

P. Puvis de Chavannes — Il Lavoro.

I quadri sono contornati da fascie di color turchino nelle quali sono dipinte ghirlande di fiori e di frutti. La decorazione è completata da sopraporte in chiaro-scuro, da due medaglioni di donne allegoriche, *La Pace* e *La Guerra*, e da cinque pannelli minori: *Un Portabandiera*, un *Mietitore*, una *Filatrice*, *La Desolazione* e *L'Abbondanza*.

Questo ciclo, cominciato nel 1861 e finito nel 1867, valse all'autore la croce della Legion d'onore. Nel 1880 il Puvis vi aggiunse ancora una scena, il *Ludus pro patria*, destinandola allo scalone.

Come si vede, con questo ciclo il Puvis ha voluto dare una sintesi ideale dell' esistenza umana.

Nel *Lavoro* è rappresentata l'attività umana nella sua forma primitiva. In riva al mare i legnaiuoli squadrano un tronco; i fabbri fucinano il ferro; una puerpera ancor sofferente contempla il neonato, faticosa anch'essa fra il lavoro comune; un aratore ara.

Al *Lavoro* fa riscontro e succede il *Riposo*. Un vecchio seduto all'ombra di un salice, presso un lago, declama una poesia ad un gruppo di donne, di pastori e di artigiani aggruppati attorno. In lontananza, un pastore discende col sue greggie dalla collina e un gruppo di donne e di uomini vigila ai primi passi di un fanciullo. Il pittore si è compiaciuto di fare con questo pannello una sinfonia di azzurri coi toni delle

vesti, delle acque e del cielo, ciò che può provare che questi capricci tecnici non sono retaggio dei soli virtuosi, ma attirano anche gli idealisti puri.

Nella *Guerra* sono effigiati gli orrori del paese messo a ferro e a fuoco: capanne fumanti, donne schiave, uomini uccisi o fatti prigionieri. Tre araldi a cavallo suonano le tube.

Ma come al lavoro succede il riposo, così alla guerra sottentra *La Pace*. Dei guerrieri dell'età del bronzo si riposano sull'erba attorno ad un lauro fiorito, una donna munge una capra, un'altra completamente nuda atteggia accademicamente il dorso per mostrare le belle forme, reggendo un canestro di frutti. In lontananza, giovani lottano al corso con cavalli.

Questo ciclo è importante nella storia dell'opera del Puvis per la presenza di elementi che vanno poi scomparendo. Quest'ultimo pannello della *Pace*, lo si direbbe una fantasia böckliniana, se i nudi non sentissero l'accademia. Se l'anatomia non è impeccabile, abbiamo qui un disegno diligente, un maggior senso del chiaroscuro, un vigore di colore: doti che vanno poi affievolendosi. Il pittore è qui ancora affatto immune da ogni arcaismo preraffaellistico: non ripudia ancora il movimento. In compenso vi è qui una superficialità alla Mackart assai inferiore in poesia all'austerità delle opere future.

Nell'*Ave Picardia nutrix*, il Puvis ha voluto riassumere le caratteristiche fisiche e umane della regione. I buoi all'aratro, i molini da calce, il torchio da sidro, i pescatori, i muratori, i bagnanti rispecchiano la varia attività industriale e commerciale della provincia.

Al 1864 risale pure il pannello *L'Automne* (ora al Museo di Lione), tre figure di donne seminude che raccolgono frutti. I corpi delle donne ricordano nell'allungatezza e nella fluidità eccessiva il classicismo manierato di Jean Goujon: le loro attitudini sono affettate e il disegno è debole.

L'anno 1866 annovera *La Vigilance* e *La Fantaisie*, pitture in *camaïeu*; al 1868 va ascritto *Lejeu* che decora il Cercle de l'Union Artistique, ed il *Sommeil*, virgiliana visione di stanchi dormienti in un poetico paesaggio lunare.

Negli anni seguenti il Puvis intraprese un'altra grande decorazione murale: quella di Marsiglia.

Per Marsiglia, la città nativa dell'amico Ricard, per il grande scalone del Palazzo Municipale, il Puvis ha immaginato e dipinto due composizioni allegoriche: *Marseille*, *colonie grecque* e *Marseille, port de l'Orient*. Prima di esser collocate nel luogo destinato, furono esposte al *Salon* del 1869. Il Puvis ha figurato nella prima i coloni focesi fondatori di *Massilia*, intenti a tagliare pietre, a squadrar legnami, a edificare case; le donne classicamente drappeggiate filano e tessono. Nella seconda è figurata una nave oneraria che si avvicina al porto, governata da uomini abbronzati; all'orizzonte compare il profilo della città greca.

***

Sopravvenne la guerra franco-prussiana del 1870. Il Puvis, come la maggior parte degli artisti, rimase a Parigi durante l'assedio. Fece il suo dovere di soldato fra i *mobilisés*, non senza riportare dai bastioni i due cartoni: *La ville de Paris investie, confie à l'air son appelle à la France*, e l'altro: *Paris serrant contre son cœur la colombe messagère qui apporte la bonne nouvelle*, che furono volgarizzati dalla litografia, e noti col nome di *Le Ballon* e *Le Pigeon*.

Gli anni seguenti segnano nell'opera del Puvis, se non un abbandono delle grandi tele e delle grandi composizioni, per lo meno una serie di quadri di medie dimensioni. Non sono in genere giudicati dalla critica fra i suoi più felici e si capisce. Tolto il fascino della composizione, i difetti tecnici si palesano più vivamente. Questi quadri sono la *Décollation de Saint Jean Baptiste* (1870), *La Madeleine dans le désert* (1870), *L'Esperance* (1872), *L'Enfant prodigue* (1879), *Jeunes filles au bord de la mer* (1879), *Le pauvre Pêcheur* (1881), *Femme à la toilette* (1883).

La *Decollazione di San Giovanni* è forse l'opera del Puvis più conosciuta in Italia. È nota a quanti ebbero a visitare l' Esposizione di Firenze nella scorsa primavera, ma non è davvero delle sue migliori. Il Battista è inginocchiato sul primo piano della scena, le braccia tese simmetricamente, il capo cinto di una aureola raggiante. La figura del carnefice a sinistra e quella della Salomè a destra, bilanciandosi, rendono più marcata la simmetria della

scena, divisa nel mezzo da un albero. Anche i più caldi ammiratori del pittore non hanno potuto disconoscere la rigidità della posa del martire, l'atteggiamento teatrale dell'esecutore, che secondo l'apparenza prospettica sembra in procinto di tagliare l'albero che sorge nel fondo, la durezza legnosa della persona della Salomè piuttosto simile ad un fantoccio di legno che ad una persona vera, il suo viso da bambola: eppure questo quadro, se è dipinto pesantemente, è uno dei meglio disegnati del Puvis. Vi è nel torso del martire un'energia di contorno che posteriormente va sempre più indebolendosi.

Più simpatico è l'altro rappresentante tre giovani donne che dopo il bagno riposano oziando sulla riva del mare, presso un monticello fiorito di ciuffi di ginestre. Se il tipo ne è il solito tipo convenzionale (chiome disciolte, torso nudo sino alla cintola, panno annodato ai fianchi), se il disegno è scorretto e il rilievo squilibrato, v'è una certa poesia di ambiente.

Ma ben più poetico, e forse capolavoro del Puvis de Chavannes, è il quadro *Le pauvre Pêcheur*, che sta nella prima sala del Luxembourg. Un pescatore, vestito di cenci, estenuato dalla fame, reso sordido dalla miseria, sta pensoso e triste, ritto sulla prora del battello ormeggiato alla riva del fiume, gli occhi fissi nell'acqua. La sua misera persona si profila sulla fuga lontana delle acque azzurrine e rosee nel tramonto, mentre le cose attorno si scolorano nell'ombra della sera. Sulla riva un bambino nudo ruzza incosciente sull'erba e una fanciulla raccoglie fiori. Non v'è in questo quadro nessun pregio di disegno; anzi, la figura è squadrata con pochi tratti sommari e ingenui: nessun pregio di colore: il paese, gli abiti sono dipinti con un povero fango azzurrastro, a tinte quasi piatte, appena rilevato di qualche luce rosea: il fascino del quadro sta tutto nella sua profonda poesia di ambiente, di espressione: è una visione ideale di umiltà rassegnata, profondamente sentita, che si fa perdonare le insufficienze figurative, il bambino rachitico, le le carni terrose e l'eccessiva stilizzazione del tipo umano.

***

Il desiderio di raggruppare questi quadri, analoghi di ispirazione e di dimensioni, ci ha fatto precorrere i tempi. Abbiamo lasciato addietro *L'Estate* del Museo di Chartres e *La Mietitura*, del 1873, e sopratutto le grandi composizioni murali che ornano l'Hôtel de Ville di Poitiers. Per questa città il Puvis dipinse due grandi pannelli. Nel primo è rappresentata *La reception triomphale par le clergé et les habitants de Poitiers, de Charles Martel vainqueur des Sarrazins, aux portes de la ville* (1875), e in quello di fronte: *Sainte Radegonde retirée au couvent de Sainte Croix, donne asile aux poètes et protège les lettres contre la barbarie du temps*, nel quale, fra i poeti che circondano Santa Radegonda, sono ritratti Teofilo Gauthier ed ii Puvis stesso.

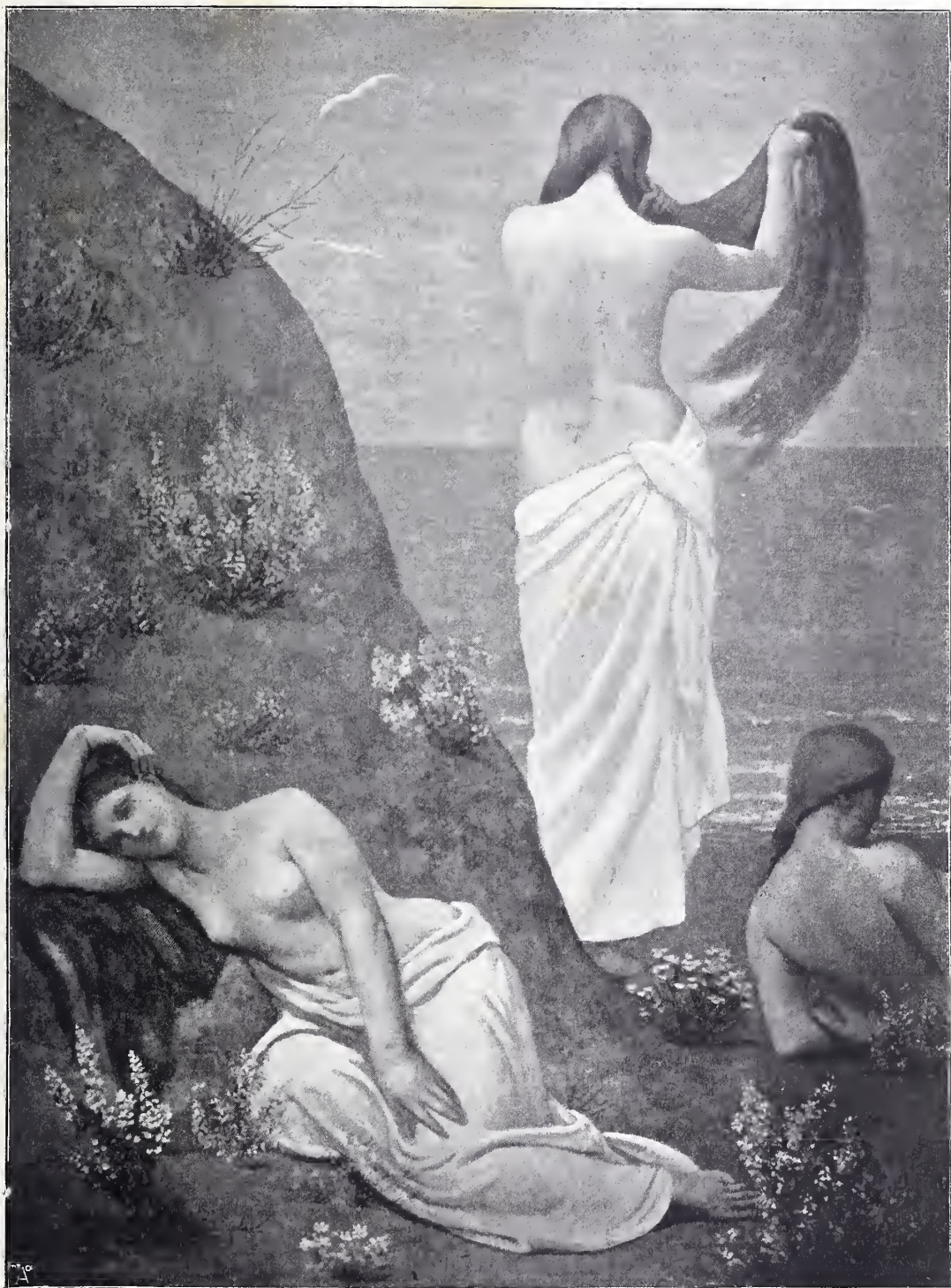
E siamo così giunti al ciclo decorativo più famoso del Puvis de Chavannes, a quello più noto e che più servì a spargerne il nome ed a procurargli lodi ed onori: alle tele del Panthéon.

Per il Panthéon di Parigi, il vasto e nudo chiesone laico, che si eleva sulla più alta eminenza del quartiere *de la rive gauche*, e nella cui abside si sta elevando una colossale statua della Francia dispensatrice d'alloro, lo Stato dispose di allogare ai migliori artisti contemporanei la decorazione murale delle pareti delle navate laterali e del transetto, destinandole a celebrare la gloria della patrona di Parigi, Santa Genoveffa, ivi sepolta. Fra Galand e Bonnat, Levy e Delaunay, Blanc e Lenepveu figura anche il Puvis de Chavannes.

Per il Panthéon egli dipinse un quadrittico agiografico in pannelli di diseguale larghezza, determinati dalle mezze colonne incassate nel muro.

Il soggetto della composizione centrale è indicato dall'iscrizione che corre in basso: *L'an 429 Saint Germain Auxerrois et Saint Loup, se rendant en Angleterre pour combattre l'hérésie des Pélagiens, arrivent aux environs de Nanterre. Dans la foule accourue à leur rencontre S.t Germain distingue une enfant marquée pour lui du sceau divin. Il l'interroge et prédit à ses parents les hautes destinées auxquelles elle est appelée. Cette enfant est S.e Geneviève, patronne de Paris.*

I due Santi sono rappresentati alle porte della città. S. Germano, la mano sulla testa della ragazza, la considera con tenerezza, attorniato

P. Puvis de Chavannes — La Famiglia del Pescatore

P. Puvis de Chavannes — Fanciulle alla spiaggia del mare.

da uomini e donne in attitudini di preghiera. Nel fondo, gli alberi alzano al cielo i loro rami ischeletriti, dietro i quali si profila la linea violacea del Mont Valérien, sotto il cielo azzurrino.

Nel pannello di sinistra è rappresentato il battello nel quale i due Santi stanno per prendere imbarco sulla Senna. Uomini nudi portano un malato per presentarlo ai Santi ed implorarne la guarigione.

Nel pannello di destra è figurata una scena di vita rustica. Le donne mungono il latte, gli asini aspettano il carico, il mendico si trascina sul bastone.

A questi tre pannelli ne sta accanto un quarto, nel quale Santa Genoveffa è rappresentata in preghiera, in ginocchio ai piedi di un albero sul quale è legata una rozza croce di legno. Un legnaiuolo ed una donna che volgono le spalle allo spettatore, la contemplano con ammirazione; delle pecore pascolano sul declivio.

Questi quattro pannelli sono sormontati da un fregio diviso egualmente in quattro scomparti. Nel primo la Fede, la Speranza e la Carità vegliano S. Genoveffa in culla; negli altri è una sfilata di Santi, a proposito dei quali gli esegeti del tempio spiegano come le figure loro siano per la maggior parte ritratti. Sotto le spoglie di S. Paolo di Narbona e di S. Trofimo d'Arles, sono rappresentati il marchese di Chennevières, direttore del dicastero delle Belle Arti, e lo stesso Puvis de Chavannes. Il marchese è in atto di consegnare al pittore un bastone pastorale, che qui rappresenta emblematicamente un pennello. Elia Delaunay vi è ritratto in persona di S. Paterno di Vienna.

I meriti di questa serie sono i consueti del Puvis: la semplicità della composizione, il fervore convinto del sentimento. Ma se nelle figure vi è fede ed umiltà raccolta, è impossibile non notare che esse posano, che i loro gesti sono rigidi e voluti e le loro attitudini pie senza naturalezza. Le figure pel contorno, duramente tagliato, hanno un'apparenza legnosa. Santa Genoveffa specialmente è d'una rigidità così informe, d'un arcaismo così spinto, da rassomigliare piuttosto ad uno *xoanon* greco, sbozzato in un tronco d'albero, che ad un corpo umano. La debolezza generale del disegno, si appalesa specialmente nelle mani. Il paesaggio è trattato con un' ingenuità voluta: i tronchi e i rami sono rudimentalmente segnati con tocchi incerti e tempestati di macchiette indicanti le foglioline: l'erba è figurata, come nei quadri dei primitivi, con poche pianticelle spaziate. I colori attenuati e magri danno alle tele l'apparenza di vecchi affreschi stinti dalla pioggia e dal tempo. Se ne avvantaggiano i fondi cilestrini e violacei che acquistano una vaporosità poetica. La parte migliore per sentimento è il pannello di Santa Genoveffa in preghiera, il cui ambiente è pensosamente poetico.

Negli anni seguenti sono da segnalare *Il Figliuol Prodigo* (1879) e il *Ludus pro patriæ* (1880). In questo, che il Puvis destinò a completare nel Museo di Amiens il ciclo piccardo più sopra esaminato, egli rappresentò degli adolescenti nudi in atto di esercitarsi a scagliare la lancia.

Il *Doux Pays*, dipinto per l'Hôtel Bonnat, e riprodotto in dimensioni minori, è un'altra delle visioni elisie predilette dal pittore. Sopra una balza erbosa che fronteggia un ampio seno di mare, limitata in fondo da una linea lontana di colline, alcune donne seminude stanno cogliendo i frutti del melagrano: due si riposano sdraiate in terra: una guarda il mare. Dei ragazzetti ignudi lottano abbracciati; in basso, dei pescatori ritirano le reti nella barca; una vela bianca passa al largo. Anche in questi la poesia dell'ambiente sereno è menomata dal contorno errato dei corpi, dalla legnosità delle figure e dalla durezza lapidea delle stoffe.

***

Analoga alla precedente è la grande composizione *Le bois sacré cher aux Arts et aux Muses*, destinata al Museo di Lione, che è ricco di opere del Puvis. Dice di queste tele un ammiratore: “ L'ordinanza del *Bosco Sacro* è ben “ concepita, varia nei gruppi, felice nei parti- “ colari. Vi regna un'armonia superba, una “ maestà serena vi si diffonde. Si entra col pit- “ tore nelle regioni eteree, si sale verso le fa- “ volose sommità del mito: tutto vi è grande, “ nobile, magnifico. Il rispetto che si prova “ dinanzi ed esse è quello che si sente per l'al- “ tare degli dei della Grecia. È una creazione “ geniale dove nulla è da riprendere e tutto è “ da lodare. „ Ognuno può giudicarlo dalla riproduzione.

Vengono in seguito cronologicamente la *Vision antique*, paesaggio greco, popolato di eroi e di poeti; *Inspiration chrétienne*, scena di un chiostro medievale, dove un frate pittore, che potrebbe essere l'Angelico, dipinge un affresco tra gli sguardi reverenti degli allievi e dei confratelli; *Le Rhône et la Saône*, allegoria plastica della confluenza dei due fiumi, ed anche della Forza che si unisce alla Grazia. E giungiamo così alla grande decorazione della Sorbona.

Per decorare l'emiciclo del vasto anfiteatro della Nuova Sorbona, il Puvis immaginò un'allegoria delle arti e delle scienze.

La scena rappresenta un vasto prato giallognolo, piantato d'alberi dai lunghi fusti diritti e paralleli, e di radi cespugli di alloro. Il prato che sale dolcemente è limitato tutto attorno da un'alta e fitta siepe di un verde fosco. Sopra la siepe e dietro i tronchi degli alberi un cielo chiaro diffonde la sua luce dorata.

L'ambiente così immaginato è di una intensa bellezza poetica: il contrasto fra quella siepe scura, il bosco, e quel chiarore del cielo dell'alba è uno dei più felici fra quelli trovati dal Puvis de Chavannes. Esso dà alla grande composizione semicircolare un'unità preziosa che manca ad altre sue opere.

Il prato è popolato da una moltitudine di figure nude e classicamente impaludate di stoffe rosee e violette; ma la scena è divisa in tre gruppi principali dagli stessi fusti degli alberi. Nello scomparto centrale sta la figura allegorica della Nuova Sorbona seduta in trono fra due genî nudi. Al suo fianco col manto svolazzante si avanza l'Eloquenza, ai cui piedi rampolla la sorgente dell'ispirazione. Giovani adolescenti vi attingono e bevono. Le varie figure di donna attorno rappresentano i vari generi di poesia.

Nello scomparto di sinistra sono rappresentate la Filosofia e la Storia. Lo spiritualismo e il materialismo discutono dinanzi alla prima. La Storia avanza fra rovine dissepolte per raccogliere nuovi documenti. Un vecchio saggio esita interdetto tra le verità positive dei ruderi e quelle di un codice che tiene fra le mani.

A destra le scienze positive: la Botanica, la Mineralogia, la Geologia mostrano conchiglie, fossili, pietre, a dei giovani ignudi curiosi e reverenti. Altri adolescenti seminudi giurano di consacrarsi alla Verità, statua semivelata: altri tracciano dei circoli col compasso sopra una pietra.

Questa vasta composizione, che fu finita nel 1889, malgrado il solito arcaismo rigido e legnoso dei corpi e delle attitudini, e malgrado il freddo simbolismo plastico delle idee rappresentate, è assai più simpatica e seria come ambiente e come colore di quella del Panthéon. L'intonazione generale è più armonica: i colori, più sicuri, non hanno quel misero aspetto stinto di altre.

*
* *

Avvenuta nel 1890 la scissione fra gli artisti francesi, il Puvis seguì i giovani al Champ de Mars, di cui doveva diventare presidente, dopo la morte del Meissonier, e vi espose l'*Inter Artes et Naturam*.

Come già l'*Ave Picardia nutrix*, è questa una glorificazione allegorica della Normandia nelle sue manifestazioni fisiche ed intellettuali.

La scena ne è dolcemente poetica, ed è anch'essa fra le più felici del Puvis.

Sull'erba di un prato piantato di meli dai frutti rossi, posti sopra un poggio donde ai piedi appare in lunga fuga la Senna coi suoi ponti, e colle torri e i campanili della città di Rouen distesa nel piano, alcuni operai stanno scavando i ruderi di antiche architetture sepolte. A sinistra avanza una donna vestita di azzurro con un libro in mano: un giovane porta dei vasellami, un' altra donna vestita di rosa dipinge dal vero un fiore tenuto in mano da una bruna compagna vestita di una veste violetta: altri disegnano. È un'allegoria della regione normanna produttrice del sidro, cultrice delle memorie storiche e dell' arte ceramica, e come tale appropriata allo scalone del Museo di Rouen. Per lo stesso Museo il Puvis dipinse due altri pannelli: *La poterie* e *La céramique*, in cui compaiono figure di donne vestite alla moda odierna, irrigidite secondo un arcaismo di pose che non ha più nessun attenuante ideale alla sua insufficienza plastica.

L' Hôtel de Ville di Parigi non volle esser da meno dei suoi simili delle provincie. Fra i molti pittori che vi sono rappresentati nella decorazione in via di esecuzione, il Puvis figura con tre tele: *L'apoteosi di V. Hugo*, una delle

sue più infelici e più severamente giudicate per arcaismo e simbolismo spinto, *L'Inverno* e *L'Estate*. Posti nella più buia delle stanze, sono assai poco avvantaggiati dal luogo: essi sono così conosciuti per le riproduzioni che non è il caso di spendere troppe parole. Ai consueti pregi d'ambiente (il migliore è *L'Inverno*), si alleano i consueti difetti di forma e di colore: vi è una certa maggior modellatura, ma il colore è più crudo e più torbido che al Panthéon.

*
* *

In quella strana incertezza di criteri artistici in cui si dibattè nella sua qualità di nuova arrivata nel campo dell'arte, l'America, il paese dalle forme più ardite di modernità, gusta assai l'arcaismo rigido del Puvis de Chavannes. Boston ha allogato al pittore uno de' suoi cicli più vasti.

In sei pannelli il pittore ha preso a rappresentare il divenire dello spirito umano. I pastori caldei osservano le stelle (*L'Astronomia*), *Virgilio* contempla Titiro e le capre, *Eschilo* canta lo strazio di Prometeo, *Omero* è coronato dall'Iliade e dall'Odissea, *La Storia* evoca il passato, ed infine *Le Muse ispiratrici acclamano il genio messaggero di luce.*

L'ultima opera, e non ancora compiuta, del Puvis de Chavannes è quella che egli è stato incaricato di fare pel Panthéon, in sostituzione dei pannelli allogati al Meissonier e da lui non mai compiuti. In questi nuovi pannelli de' quali egli ha già presentato i cartoni, il Puvis rappresentò *S.te Geneviève ravitaillant Paris assiégé.* S. Genoveffa arriva in un battello carico di ciò che la santa ha saputo scovare nel paese attorno. Gli uomini scaricano i sacchi di farina: vecchi e donne affamate si gettano sulle provvigioni; una processione esce di chiesa per muovere incontro alla santa, mentre un'estenuata caduta a terra è soccorsa da una donna e da un uomo.

P. PUVIS DE CHAVANNES — IL RIPOSO.

Questi tre nuovi pannelli per composizione e disegno rispondono in tutto ai già esistenti che sono destinati a fronteggiare.

Tale è nelle sue linee principali l' opera vasta del Puvis de Chavannes, che il vecchio maestro più che settantenne continua ad accrescere di nuove pagine. Un'opera così tipica e così entusiasticamente acclamata non poteva non destare un largo spirito di imitazione nei giovani, di tanto più in quanto, disgraziatamente, le sue deficienze tecniche aprivano una comoda via agli incapaci ed ai frettolosi per mascherare con l'esempio di un uomo illustre la loro insufficienza di ingegno o di studi. Il procedimento, scrive un critico, sembra comodo ed alla portata generale. Consiste per la maggior parte dei copisti nel non tener alcun conto di ciò che si conviene di chiamar disegno e colore. Non più forme studiate, non più modelli, non più toni locali: basta incorniciare grandi distese di tela vuota, annegarle in vaporosità violette, nelle quali vagano le sagome indecise di grandi personaggi che sembrano giocare a nascondersi.

Critica giusta che presenta il pericolo di ritorcersi anche contro il maestro. L'imitazione più pedissequa è quella della signorina Alix d'Anethan; Humbert non è molto più originale; Lagarde ha un maggior senso di poesia; Henry Martin infine, dopo aver spinto sino all'incredibile lo stridore violento dei colori e la rigidità lignea delle forme, nell'*Inspiration* ch'è al Luxembourg, ha provato di saper fare della buona e poetica pittura decorativa nel suo fregio del *Salon d'arrivée* dell'Hôtel de Ville, mostrando come la figura moderna non sia incompatibile con essa.

Puvis de Chavannes, scriveva anni fa il suo biografo Marius Vachon, è un uomo di alta

P. Puvis de Chavannes — La Pace.

P. Puvis de Chavannes — Il Sonno.

statura, dal colorito vivace, dalla figura piena di energia e di franchezza.

Nel gran quadro che quel forte artista ch'è il Kroyer fece al comitato degli artisti francesi al tempo dell'Esposizione di Bruxelles, traduzione moderna dei ritratti collettivi di sindaci e di soldati in cui brillò il genio di Frans Hals e de'grandi maestri olandesi del diciasettesimo secolo, la sua figura dolce e austera nella solennità della barba e dei capelli bianchi, è delle più simpatiche. Qualunque giudizio si riserbi sulla sua estetica teorica e pratica, egli ha dato un bell'esempio di continuità di ideali e di ardore di lavoro. Ma a parte l'uomo, che giudizio complessivo si può dare della sua opera?

Dice l'amico marchese di Chennevières, a proposito del *Ludus pro patria*: " L'artista che " esprime gli aspetti della vita ideale con questa " semplicità grandiosa e questa osservazione " istintiva e profondamente giusta, in ciò che " ha di essenziale nelle attitudini umane, è ve- " ramente un uomo delle grandi età dell'arte. „

E Antonin Proust: " Dinanzi alle composi- " zioni del Puvis si può giustamente criticare " il disegno e il colore, ma non si può conte- " stare l' effetto ottenuto precisamente con " questi sacrifizi voluti del disegno e del co- " lore. „

Io mi permetto di fare alcune osservazioni a questo giudizio. Già ho detto che l' attenuamento dei colori è più un pregio che un difetto, e la loro gamma ristretta un segno di buon gusto e di intelligenza decorativa. Ma non basta. Non è affatto vero che l'effetto estetico prodotto dalle opere del Puvis dipenda dalle sue infrazioni spesso gravissime al disegno e al colore: anzi, l'emozione che ne emana si sprigiona malgrado queste deficienze offensive, e non grazie ad esse. La questione è anche più ampia: non si limita alle modalità tecniche, ma abbraccia la concezione, l'intero modo di manifestazione.

L'entusiasmo che desta l'opera del Puvis de Chavannes non prova punto in favore di un simbolismo scolastico che non scalda più nessun cuore, prova meno ancora in favore di un arcaismo rigido e informe che si è costretti a scusare più che a lodare. Infatti gli stessi critici

e biografi che lo difendono nel Puvis, non mancano a poche pagine di distanza di entusiasmarsi per la foga egualmente scorretta del Delacroix, proclamando che la ricerca del movimento dev' essere il carattere dell' arte moderna. L'emozione che emana dalle opere del Puvis e l'entusiasmo che presso molti ne deriva, non provano che in favore della poesia. La poesia sola, poesia dolce, pensosa e suggestiva di ambiente, di luci e di colore, è quella che dà a quest'opera per tanti aspetti insufficiente un fascino talora innegabile. Egli è un poeta, e sopratutto un poeta del paesaggio. Come tale, la sua opera, malgrado gli anacronismi e gli ibridismi, vive di una vita intima ed ha una capacità suggestiva. Il simbolismo e l'arcaismo non sono che elementi secondari, più nocivi che utili al successo presente, sicuramente nocivi per la vita futura dell' opera. Con lui, come col Burne Jones, come col Böcklin, è la poesia che trionfa, malgrado l'insufficienza tecnica dell'espressione, mostrando come essa sia la base immutabile dell' arte, il solo lievito di immortalità.*

ENRICO THOVEZ.

* Le opere di Puvis de Chavannes, riprodotte a corredo del presente articolo, sono prese con gentile permesso da fotografie della Casa Ad. Braun e C. — Riproduzione interdetta.

ARCHEOLOGIA CRISTIANA: IL NUOVO MOSAICO DI MADABA.

MADABA tiene senza dubbio un posto importante nella storia delle città. All'epoca della occupazione e della divisione della Terra promessa, fatta dagli Israeliti, fu data in sorte a quelli della tribù di Ruben. Ritornò poi di nuovo in potere dei Moabiti, fu tenuta dai Nabatei, e, nei primi secoli del Cristianesimo, divenne sede vescovile, fra le più celebri della Palestina terza, di quella circoscrizione ecclesiastica cioè di cui era metropoli Petra, la città, che diede il nome all'Arabia Petrea.

Oggi, o piuttosto venti anni fa, Madaba era appena riconoscibile alle poche rovine, che apparivano sopra uno dei numerosi monticoli, di poco sollevantisi su quell'altipiano, che, ad oriente del Giordano e del Mar Morto, si estende interminabile. Da quel tempo per una serie di vicende, oltremodo interessanti e qualche poco tragiche ed eroiche, quel monticello ha dovuto subire una trasformazione e divenire quasi un posto avanzato della civiltà in mezzo al deserto.

Bisognerebbe aver avuto la fortuna di passare una quindicina di giorni insieme a Don Alessandro Maccagno e a Don Giuseppe Manfredi, a questi due Apostoli delle regioni trasgiordaniche, per formarsi una adeguata idea di ciò che ha potuto costare questa missione, contro cui congiuravano simultaneamente le tribù nomadi del deserto coi loro fucili e colle loro razzìe; i greci coi tradizionali cavilli e colle meschine invidiuzze; i turchi colle arti inette di una diplomazia da bambini. Oggi però la croce brilla sulla sommità di quella collina, e, come in tante altre circostanze, anche in questa è simbolo di eroismo e di civiltà.

L'escursionista, che brama spingere in mezzo al deserto le sue investigazioni, ha oramai in Madaba un'ottima stazione e un centro, donde irradiare la sua attività. Sotto il tetto del missionario troverà sempre una generosa ospitalità ed al desco di lui una sedia ed un piatto frugale. Tra gli abitanti poi, che l'abitano, avrà delle guide sicure che lo condurranno a visitare le rovine di Eleale, di Esebon, di Araq el-Emir, il Nebo celebre per la morte di Mosè e i monti Abarim, teatro di tanti avvenimenti all'epoca del passaggio degli Israeliti, le rovine di Baalmeon e di Macheronte, le sorgenti di Calliroe, gli avanzi di Diban e di Aroer, i gorghi spaventevoli dell' Arnon, e le rive selvagge dello Zerqa. Del resto Madaba stessa co' suoi monumenti, appartenenti alle varie civiltà, ebraica, moabitica, nabatea, greca, può pagare a questi amatori dell'antichità le non erculee fatiche di un viaggio nella Trasgiordanica. Oltre i numerosi dolmen, che a poca distanza da essa sono disseminati, Madaba, come ha offerto al-

Missione Latina Chiesa dei Greci

MADABA VEDUTA DALL' ORIENTE.

l'epigrafia semitica l'importante iscrizione nabatea, in cui è menzionato Areta, re d'Arabia, lo stesso ricordato da S. Paolo (*II. Cor.* XI, 33), iscrizione che forma oggi l'ornamento di una sala dei Musei Vaticani; così va offrendo ogni giorno nuove iscrizioni greco-romane o greco-cristiane, con cui particolarmente i PP. Domenicani di Gerusalemme, con quello zelo che li distingue, vengono arricchendo il *Corpus Iscriptionum.*

Ciò peraltro che sembra caratterizzare il periodo della coltura greco-cristiana e ciò che abbonda maggiormente fra le rovine di Madaba, sono i mosaici. Non solo le chiese, ma le stesse case private, e non poche al certo, aveano il suolo vagamente lavorato. Oggi, non di rado, entrando in alcuno di quegli umili casolari, che i Madabesi, in sostituzione alle loro tende, hanno costruito su quelle secolari rovine, si è meravigliati di dover camminare sopra pavimenti che potrebbero ammirarsi perfino in una reggia.

Se da un lato però la troppa frequenza di siffatti mosaici, congiunta al difetto di senso artistico degli abitanti, ha influito perchè si avesse ad apprezzarli meno, a lasciarli perire od anche a distruggerli, dobbiamo ancora alla squisita eccellenza di alcuni se furono conservati almeno parzialmente. Quando io fui colà, quattro anni or sono, ne vidi ancora parecchi; anzi, a mia confusione, devo confessare che, avuta in mano la chiave per scoprire quello che, nel corrente anno, ha attirato l'attenzione dei dotti, non seppi, traendone il profitto che avrei potuto, accelerare di qualche tempo una scoperta così importante e preservarla da quelle parziali

P. PUVIS DE CHAVANNES — " INTER ARTES ET NATURAM " — NEL MUSEO DI ROUEN.

Porzione del mosaico di Madaba.

distruzioni, a cui, durante questo breve periodo, pur troppo è andata soggetta.

In seguito alla notizia avuta del ritrovamento del mosaico, riandando il mio giornale di viaggio del 21 Gennaio 1894, vi trovai una nota, concepita in questi termini: Ai mosaici sopra descritti bisogna aggiungere quello del pavimento della chiesa, che i greci intendono ricostruire in Madaba, dove, nella navata settentrionale, vedesi rappresentata una barca, in cui trovansi due uomini, dei quali l'uno tira a sè l'áncora, e l'altro se ne sta semplicemente osservando. Al disopra della scena si leggono le parole

ΖΑΒΟΥΛΑΤΩΝ ΠΑΡΑ
ΚΗΕΙΚΑΙΠΑΡΑΤΕΝϹ

che potrebbero benissimo riferirsi alla benedizione di Giacobbe (*Gen.* XLIX, 13). Al disotto invece si leggono queste altre parole, da cui mi è impossibile trarne un senso, a meno che non si vogliano riferire al passo di Ezechiele (XXXIX, 11, 12),

ϹΑΡΦΑΜ ΑΚΡΑΚΩ
ΓΟΓΕΙΤΕΚΗ

Tutto il mosaico misura 5 m. in lunghezza e tre in larghezza.

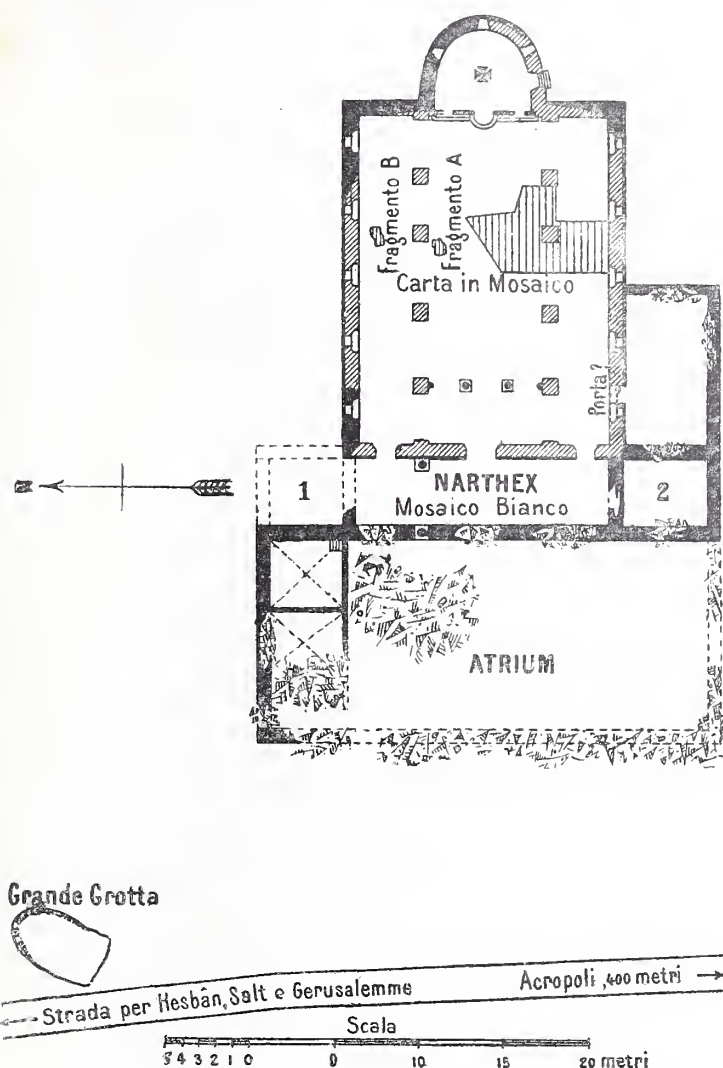
Donde io abbia cavata questa notizia non lo saprei dire precisamente. È probabile che ne abbia preso nota solamente dopo il mio ritorno dalla Trasgiordanica, il che potrebbe servirmi di attenuante. È certo invece che adesso solamente mi è dato constatare essere stato quello un frammento del mosaico, che sto esaminando, in cui dovea essere rappresentato il lago di Genezareth con una scena sul fare di quella che nel mosaico avviva la rappresentazione del Mar Morto.

Premesse queste varie notizie, che da alcuno potranno essere ritenute non affatto fuor di luogo, nel resto di questo articolo sono costretto a limitarmi a un semplice riassunto di quanto hanno scritto persone molto più di me competenti in questo genere di studi. Tra l'altro mi valgo specialmente dei due articoli pubblicati nel *Cosmos* (1897, Vol. I, pag. 529 segg.) dal P. Germer Durand, superiore degli Agostiniani dell'Assunzione di Gerusalemme; dell'*Album* pubblicato dallo stesso valente palestinologo, col quale in dieci fotografie ci ha dato l'idea, per quanto era possibile, adeguata dell'importante scoperta; dei due articoli del P. Lagrange, pubblicati nella *Revue Biblique* di Aprile e di Luglio; della *brochure*, scritta in greco dal P. Cleofa, bibliotecario del Patriarcato greco di Gerusalemme; dell'articolo dello Stevenson, uscito sul *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana* (1897, n. 1 e 2, pag. 45 segg.); dei *Comptes-Rendues de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* del mese di Marzo, ecc.

Allo scopo di fornire di una cappella sufficiente la comunità greca di Madaba, si era pensato valersi dei fondamenti di una antica basilica in rovine, posta al nord della città. Ora, in sul punto di fare il pavimento della nuova chiesa si scoprirono, senza farvi però troppa attenzione, i resti di un antico mosaico. Fu solamente, pur troppo un po' tardi, il P. Cleofa, che, riconosciutone il pregio, preservò quanto ancora restava dalla distruzione, a cui l'altra parte aveva dovuto soccombere, e richiamò la attenzione di tutti sopra la fatta scoperta. Il mosaico era, nientemeno, una specie di carta geografica di tutta la Palestina.

Tra i monumenti cartografici dell'antichità, riferentisi alla Palestina, la Tavola di Peutinger conservava il primato, quantunque fosse, più che un lavoro topografico, un indicatore di itinerarî. D'ora in avanti non sarà più così: il mosaico di Madaba avrà per tutti i palestinologhi la preferenza.

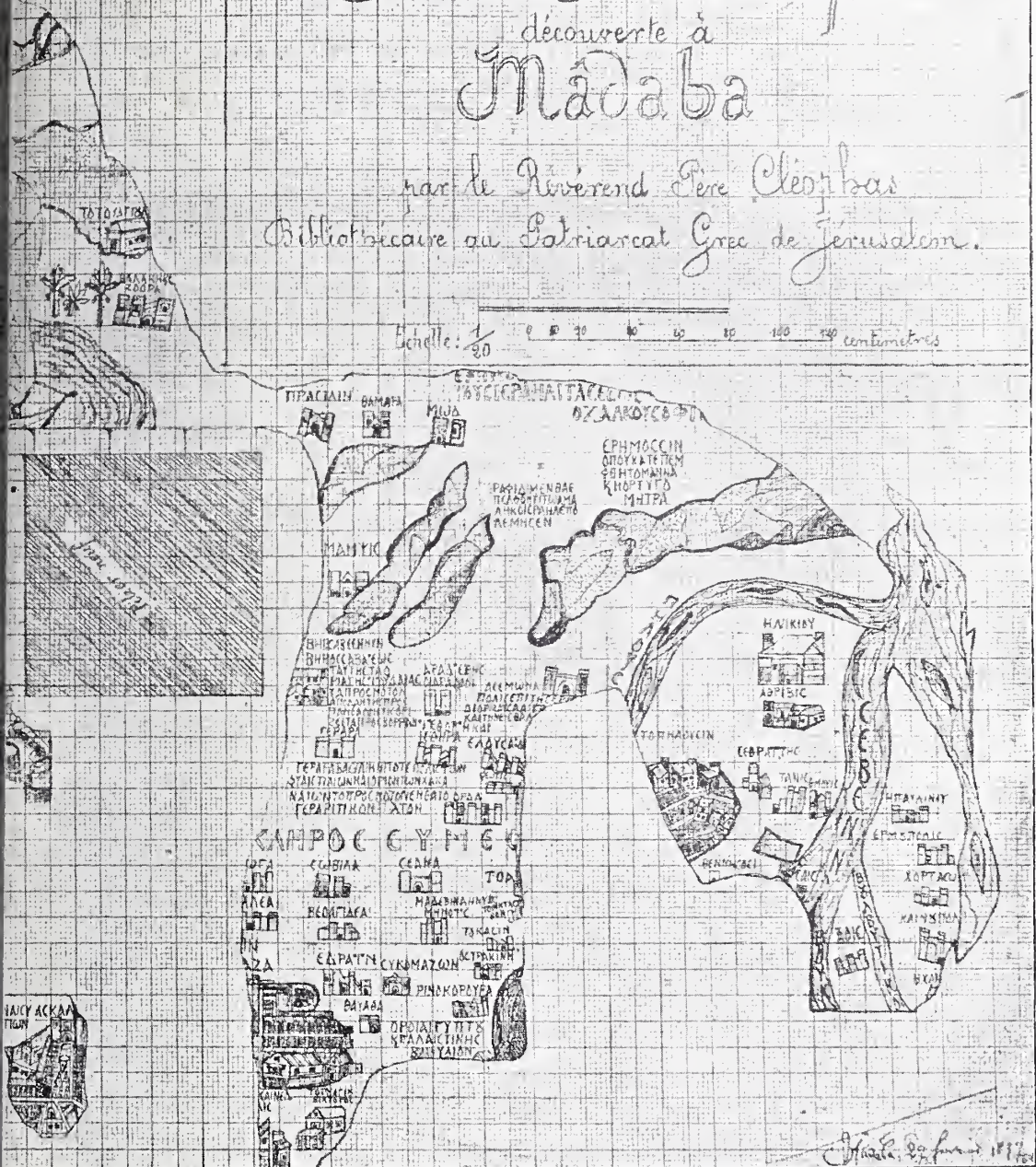
Per farsi un'idea della posizione del mosaico, è bene riferirsi al piano della chiesa. Questa, come tutte le chiese d'Oriente, avea l'abside rivolta a mattina e la porta principale a sera; da questo lato era preceduta da un vestibolo e da un atrio. Il mosaico geografico dovea occupare semplicemente una parte della metà più vicina alla iconostasi; estendevasi in tutta la larghezza della chiesa ed avea i nomi disposti in guisa che si potessero leggere di mano in mano che avanzavasi dall'ovest all'est. Questa particolarità però, che differenzia il mosaico dalle nostre carte moderne, dove i nomi si leggono procedendo dal sud al nord, potrebbe semplicemente dipendere dalla speciale orientazione dell'edificio, a cui la carta serviva di pavimento.

E ben difficile dai frammenti rimasti valutare esattamente l'estensione totale del mosaico. Il limite occidentale per altro considerasi abbastanza ben definito dal mare Mediterraneo, che di là della longitudine del Kerak, o che coincidessero semplicemente coi confini fissati alla Perea da Giuseppe Flavio (*Guer. Giud.* III, 3, 3). In queste ipotesi il mosaico avrebbe avuto una

PIANO DELL'ANTICA CHIESA DI MADABA.

vedesi nelle vicinanze di Azoto, di Giaffa, di Rinocerura; così pure, mentre a mezzogiorno il mosaico giunge quasi fin presso al muro, verso l'estremità nord ci resta un frammento, da cui possiamo rilevare avere il mosaico abbracciato anche la Galilea settentrionale. Molto incerti invece sono i limiti orientali di esso. Può essere però che non si protendessero al superficie di poco più di 40 mq.; mentre la parte che oggi ci rimane non eccede la metà.

Ma neanche questa metà è pervenuta a noi intatta. Coll'andare del tempo alcuni piccoli cubi si erano venuti staccando. Ora chi dovea rimetterli, sollecito unicamente di riempire i vuoti formatisi, punto non si curò di reintegrare il guasto disegno. Siffatte ristorazioni o alterazioni

PIANO DEI MOSAICI I

B A — (Dalla *Revue Biblique*).

dovettero aver luogo specialmente in due distinte epoche. La prima volta, si fece uso di cubi di vario colore; la seconda si misero in opera dei cubetti bianchi, che valgono, come gli altri, poco meglio del cemento, con cui ultimamente si sono riempite le molte lacune.

Il lavoro del mosaico è molto accurato, il disegno tale da far veramente onore all'artista. Colla varietà dei colori si è saputo dare il dovuto rilievo alle montagne ed agli edifici, e, ad onta delle molte designazioni e molte leggende, evitare la confusione che parea dover essere inevitabile. Di queste leggende e denominazioni, scritte in caratteri di 4, 5 e 8 centimetri di altezza, a seconda della loro importanza, e scritte in bianco, in nero o in rosso, sono tolte alcune dalla Sacra Scrittura, altre dalle tradizioni locali ed altre accennano ad una vera e diretta dipendenza da quell'indice di nomi geografici, redatto da Eusebio nel quarto secolo, e conosciuto sotto il nome di *Onomasticon*. Il più delle volte al nome antico si ebbe premura di aggiungere il nome in corso all'epoca, in cui vivea l'artista, particolarità questa che non mancherà di essere apprezzata da coloro che si occupano di onomastica palestinese.

Di più l'artista, sacrificando naturalmente la proporzione, ha voluto anche ravvivare il paesaggio. Non contento di aver rappresentato le località con dei piccoli disegni, che ci lasciano ben capire trattarsi qui di una città importante, là di una piazza fortificata, di una chiesa, di un santuario, in quest'altro luogo di una sorgente o d'altro, ha popolato il Giordano e il Nilo di pesci enormi, ha disegnato nel Mar Morto due navi con marinai, ha rappresentato palme intorno a Gerico, a Fasaelide, e a Segor, una quercia vicino a Mambre, altri alberi e fiori intorno ad altri luoghi: si vede perfino raffigurata, nella valle del Giordano, una bestia feroce, in atto di inseguire una timida gazzella.

Questo per la parte decorativa.

Quanto alla parte strettamente geografica, mi sembra che l'artista siasi lasciato guidare da criterî scientifici migliori di quelli seguiti dalla maggior parte di coloro, che nei secoli scorsi hanno illustrato i commentarî di Sacra Scrittura con carte geografiche. Delle distanze relative e delle direzioni in generale si è tenuto calcolo esatto, e non mi pare temerità asserire che tavole astronomiche, sul genere di quelle di Tolomeo, siano venute in soccorso al nostro cartografo. Si considerino per esempio i dintorni di Gerusalemme e si vedrà come l'artista, non avendo voluto sacrificare la posizione scientificamente accertata di varî luoghi, come Bethoron, Tamna, ecc., li abbia lasciati straordinariamente vicini alla santa città, al cui piano si era dato, per ragioni speciali, un troppo considerevole sviluppo. Per quanto grande potesse essere l'aiuto tratto dall'*Onomasticon* di Eusebio, tanto conosciuto ed apprezzato dal mosaicista, mi sembra che con questo solo o colla sola conoscenza pratica che egli stesso poteva avere acquistata della Palestina, non sarebbe riuscito a tanto.

*
* *

Le parti conservate di questo prezioso monumento possono, per l'esame particolareggiato, che ci resta a fare, dividersi in sette sezioni. Cinque sono rappresentate dai territorî toccati in sorte a cinque tribù, la sesta ci descrive un tratto del territorio posto ad oriente del Giordano, l'ultima l'Egitto col deserto del Sinai.

I territorî delle singole tribù, contenuti interamente o in parte in questo frammento, sono quelli delle tribù di Efraim, di Beniamino, di Giuda, di Dan e di Simeone. A ciascuno di questi nomi erano stati aggiunti dei detti tolti da alcuno dei tratti profetici dell'Antico Testamento e relativi a ciascuna delle tribù medesime. Benchè non ci rimanga il testo riferentesi alle tribù di Simeone e di Giuda, possiamo assicurarci di questo fatto dal trovare unito al nome delle tribù di Zabulon le parole del *Genesi*, XLIX, 13; a quello della tribù di Dan le parole dei *Giudici*, V, 17; a quello della tribù di Efraim le parole del *Genesi*, XLIX, 25 e del *Deuteronomio*, XXXIII, 13; al nome della tribù di Beniamino le parole del *Deuteronomio*, XXXIII, 12.

Questa tribù di Beniamino, che nel mosaico trovasi più al completo, e nella quale il mosaicista ha maggiormente abbondato di indicazioni, è per il piano della *Santa Gerusalemme*, preziosissimo documento di topografia sacra, quella che offre il maggiore interesse. La santa città, quale fu nel periodo decorso dalla

sua ricostituzione, ai tempi di Adriano, e la distruzione operata da Cosroe nel 614, è ritratta con grande abbondanza di particolari. Il colonnato, di cui restano ancora i vestigi, e che, partendo dalla Porta della Colonna, andava fino alla Porta meridionale; la cinta con tre delle sue porte principali; parecchie delle chiese più celebri della città, quali il Santo Sepolcro, la Santa Sion, la S. Sofia, eretta al luogo del Pretorio, la Chiesa del Gethsemani fuori della porta orientale, tutto fu indicato dall'attento e diligente artista. Dall'esame puro e semplice del piano di questa città, si potrebbe argomentare che l'autore abitasse Gerusalemme; ma si hanno argomenti consimili anche in favore di altre località, perchè dovunque fu adoperata la massima diligenza. Intorno poi a Gerusalemme, dove dalla tradizione vengono tuttavia indicati, si menzionano il *Gethsemani* e l'*Aceldama*.

Appartenenti alla *eredità di Beniamino* sono ancora menzionate: *Bethabara*, che vien situata là dove oggi sorge il convento di S. Giovanni o il luogo tradizionale del battesimo di G. C., *Alon Atad* o *Bethagla*, e al nord di questo *Galgala*, celebre per il ricordo delle *dodici pietre* tolte al Giordano ed erette in monumento (*Gios.* IV, 2 segg.). Il mosaicista ha raffigurato queste pietre nel muro di una casa. Viene in seguito *Gerico*, la città delle Palme (*Deut.* XXXIV, 3), rappresentata quindi in mezzo a un bosco di palme. Vicinissima ha la fontana di *Eliseo*, o forse il santuario dedicato alla memoria del santo profeta.

Più lungi, al nord, vedesi *Archelaide* e *Fasaelide*, la qual'ultima città, situata nell'Uadi Farà, era circondata, come Gerico, da un bosco di palme, a cui accenna lo storico ebreo (*Ant. Giud.* XVIII, 2, 2).

Fra le montagne, che si estendono ad occidente della valle del Giordano, in cui si trovano i ricordati luoghi, è indicata *Efron* od *Efrata ove venne il Signore*. Vicino a questa località, che si è d'accordo nell'identificare colla Taybeh dei nostri giorni, si colloca *Ailamon*, l'*Ailom*, che Eusebio (*Onom.* ed. Larsow-Parthey, pag. 24, 9) pone a tre miglia all'est di *Bethel* o *Lusa*. Presso Bethel vedesi *Gofna*, *Gabaon* e al nord *Ramà*, poi *Armatem* o *Arimatea*, *Bethoron*, un *Ca*[far]*eruta* e due località o stazioni, che, trovandosi sulle strade romane che da Gerusalemme andavano verso il nord e verso l'ovest, aveano preso il nome dal migliario, vicino al quale sorgevano: *to tetarton* (il quarto) e *to enna*[ton] (il nono).

Al nord del territorio, assegnato a Beniamino, estendevasi l'*eredità di Efraim*. Se nella valle del Giordano, la parte conservatasi di questo territorio si estende fino ad incontrarsi col territorio di Manasse, presso il quale sono appunto da porsi le due località di *Corea* e di *Ainon vicino a Salem*, invece, nel centro e ad occidente, ci rimane soltanto la parte che si estende al sud di *Neapoli*, il cui piano non venne conservato che per metà.

Intorno a Naplusa, andando dall'oriente verso il sud e l'ovest, vedonsi menzionati *Tana*, i *monti della Giudea*, *Acrabin* o *Acrabatte*, *Selo dove fu l'arca*, l'*Ebal* e il *Garizeim*, diversi però dall'*Ebal* e dal *Garizeim* venerati dai Samaritani, al nord e al sud della piccola valle, che da Balata, dove il mosaicista con Eusebio (*Onom.* ed. cit. pag. 348, 8) pone *Sichem*, estendesi fino a Naplusa. Al principio di questa valle sono indicati *Suchar*, il *pozzo di Giacobbe* e la *tomba di Giuseppe*. Vengono poscia, nella parte occidentale, due città sconosciute, *Teraspis* e *Bethomelgesis*.

La *eredità di Giuda*, che estendevasi a mezzogiorno di quella di Beniamino, ci è pervenuta in uno stato di conservazione soddisfacente. Manca tuttavia il tratto occupato dal deserto, situato ad occidente del Mar Morto; tratto che avrebbe presentato tanto interesse per le allusioni, che non doveano mancare, alle molte laure o monasteri, disseminati allora in tutta questa regione. Mancano ancora le parti che comprendeano con Ebron e colle città al sud di esso, buona parte della Setela o pianura dei Filistei. In compenso il territorio di Giuda è con quello di Beniamino tra i più ricchi di nomi.

Ad occidente di Gerusalemme vedesi *Tamna*, *dove Giuda tosò le pecore* (*Genesi*, XXXVIII, 12, 13; *Onom.* ed. cit. pag. 212, 9). La tradizione moderna non la suppone al nord di Nicopoli, come la si vede nel mosaico, ma l'*Onomasticon* è ben d'accordo con esso, mentre la indica sulla via che da Diospoli va ad Elia.

Al sud di Gerusalemme appare in primo luogo *Bethleem* o *Efrata* colla basilica eretta sulla grotta della Natività. Vicino a Bethleem è poi

indicata la *Rama* di S. Matteo (II, 17, 18) e un po' più al sud-ovest *Socho*. Continuando nella stessa direzione, apparisce un gruppo di nomi e di località celebri. La più ad oriente è *Tecna* e la chiesa aggiunta, che vedeasi anche ai tempi di S. Willibaldo, se non è la chiesa di S. Caritone, a cui, al dir di Quaresmio (*Elucid. Terrae Sanctae*, t. II, pag. 687), come a patrono, era dedicata la cattedrale di questa celebre città, dev'essere un santuario dedicato ad Amos o ai SS. Innocenti. Segue quindi *Bethsura*, la fontana e la chiesa di *S. Filippo*, i cui ruderi vedevansi ancora pochi anni fa ad Ain Dirueh. Più ad occidente *Safita*, *Bethzachar* e il *santuario di S. Zaccaria*, che da altri documenti antichi sembrerebbe doversi porre invece al nord di Beitgebrin. Al sud poi di Bethsur vedesi la località detta *il Terebinto* con una chiesa e un edificio attiguo, i quali possono essere quelli di cui parla Eusebio (*Vita Constantini*, III, 53), e di cui le splendide rovine sono tuttavia visibili. Poco lungi da questa località è indicata la *quercia di Mambre*, e all'occidente di essa *Morasti*, un Santuario, dedicato alla memoria di *Michea* o di *Abacuc*, oriundi di questa contrada. Le rovine di Mar Anna possono riferirsi alla chiesa rappresentata dal mosaicista. Morasti, al dire dell'*Onom.* (pag. 292, 8), era vicino e ad oriente di Eleuteropoli; perciò deve essere Eleuteropoli la grande città, che vedesi designata più ad occidente di esso.

La pianura di Saron, intorno a Giaffa, e un tratto della Sefela, o pianura dei Filistei, appartenevano alla *eredità di Dan*. Questa parte del disegno è rimarchevole per il piano di varie, considerevoli città. La città, che vedesi più al nord, è *Lidda*, dove, di fronte ad una gran piazza semicircolare, adorna di colonnati, sorge una chiesa, che può essere la chiesa di S. Giorgio. I piccoli villaggi di *Safarca*, di *Betodegana*, di *Geth*, di *Enetaba*, circondano immediatamente la capitale della regione diospolitana; mentre, più lungi, ad oriente, vedesi *Adiaeim*, chiamato a quel tempo *Adiba*, *Modeim, donde furono i Maccabei*, *Anob*, già in quel tempo chiamata *Bethannaba*, *Gedur* o *Gidirta*, e ad occidente, un luogo sacro alla memoria *del profeta Giona*, che nella poco lontana Ioppe erasi imbarcato per fuggire dalla faccia di Dio. Procedendo verso il mezzogiorno vengono *Iamnia*, intorno a cui stanno *Accaron* e *Asdod* e più al sud una grande città, *Azoto marittima*, di cui finora si potea conoscere l'esistenza, (v. Vigouroux, *Dict. Biblique*, Vol. I, 1310), ma non si potea valutarne la grande importanza. Il piano di *Ascalone* co' suoi obelischi e quello di *Gaza* colla sua lunga via, che conduce ad una basilica, sono pur troppo pervenuti fino a noi assai mutili. Da quanto rimane tuttavia possiamo arguire che fossero tali da rivaleggiare per la copia dei particolari collo stesso piano di Gerusalemme. All'ovest di Gaza è indicata *Neapolis*, senza dubbio la città detta Maiuma. Serviva essa a Gaza di porto marittimo, e, al dire di Antonino martire, custodiva la *tomba di San Vittore*, non sconosciuto al nostro topografo, che ci dà il disegno della chiesa al santo martire consacrata. Ai dintorni di Gaza sono ancora da riferirsi *Bethulion*, *Tanata*, *Edrain* e *Madebena*.

La parte più meridionale del mosaico è occupata dalla *eredità di Simeone*, dal deserto del Sinai e dal Basso Egitto.

Alcune delle località ricordate nella tribù di Simeone, come *Bersabea* o *Berossaba*, *Gerara*, *Arad*, *Iethira*, *Asemona*, le troviamo menzionate nella Sacra Scrittura; altre invece, come *Tamara*, *Mod*, *Mampsis*, *Elusa*, *Sicomazon*, sono ricordate negli onomastici antichi o nella tradizione; mentre altre, per il difetto di documenti storici relativi, ci erano del tutto sconosciute. A questa classe appartengono: *Prasidin*, *Fotis*, *Orda*, *Sobila*, *Seana*, *Bethagidea*.

Del deserto del Sinai non si ricordano che tre località: *il deserto dove gli Israeliti vennero preservati dal serpente di bronzo* (*Num.* XXI, 4); *il deserto in cui piovvero la manna e le quaglie* (*Esod.* XVI, 1), e finalmente *Rafidim, dove Israele combattè cogli Amaleciti* (*Esod.* XVII, 8).

Vicino a *Rinocerura* sono indicati i *confini d'Egitto e di Palestina*. Al territorio egiziano appartengono quindi *Ostracine*, che era secondo Antonino a 24 miglia da Rinocerura, a 26 dal *Casio* e a 65 miglia da *Pelusio*. Tra il Casio e Pelusio è ancora indicato *Pentasceno*, località a 5 *scene* (20 miglia) dal Casio e da Pelusio.

Pelusio è per il nostro mosaicista la città principalissima del Delta e viene rappresentata co' suoi molti edifici, colle sue mura turrite, co'

P. PUVIS DE CHAVANNES — IL SACRO BOSCO CARO ALLE MUSE.

suoi portici e co' suoi colonnati. Vengono poi le città di *Atribis* e di *Nikin*, di *Sotroites*, di *Tmouis*, di *Tanis*, di *Tennesos*, di *Sais*, di *Xois*, di *Chairen*, di *Ermopoli*, di *Cortaso*, di *Cenopoli*, distribuite fra i diversi bracci del Nilo, fra cui sono designati col loro nome classico i due principali, il *Pelusiaco* e il *Sebennitico*, e tre dei secondarî, il *Saitico*, il *Bucolico* ed il *Bolbitico*, nei quali il Sebennitico si suddivide.

Rimane ancora la parte posta ad oriente del Giordano e del *Mar Morto*, o *Mare Salato*, o *Lago Asfaltide*. In proporzione è di gran lunga la più guasta e la più mancante. Sarebbe stato molto interessante avere, in compenso del silenzio dell'antichità intorno a questa regione, la eloquente descrizione di chi dimostrasi tanto pratico di geografia locale. Almeno il piano di Madaba dovea sfuggire alla distruzione fatale. Ci resta invece un piccolo tratto della valle del Giordano, con l'indicazione di un *Enon dove era Safsafa*. Il P. Germer propone l'identificazione di questo Enon con la Bethania dell'evangelo di S. Giovanni (I, 28) e suppone che Safsafa, parola che in arabo vuol dire *Salice*, non sia altro che Safsa, nome di un santo Anacoreta, ricordato da Mosco nel suo *Prato Spirituale* (*Patr. Latina*, tom. LXXXVII, 2853). Se la ipotesi fosse certezza, si potrebbe forse aver mezzo di fissare la data del mosaico al quinto secolo. Dietro questa località vedesi una città circondata da palme, che potrebbe essere Livia o Bethorampta, l'attuale Tell Rame, e al sud di questa le terme di *Kalliroe*, poi *Barou*, il *Baaru* di S. Girolamo (*Onom.* 103, 5). Sempre verso il sud vedonsi quattro località, di cui due, *Charachmoba*, che è la principale, e *Dia*, ci sono conosciute, mentre ignote affatto ci erano *Bethomarsea* e *Tarsais*, sulle rive del torrente *Zared*. Nella parte finalmente sud-est del Mar Morto, e al di sopra di *Bala* e di *Zora*, la cui posizione in questa località viene una volta di più constatata, un Santuario dedicato probabilmente al patriarca Lot, chiude la serie di queste preziose indicazioni e illustrazioni della Terra Santa.

L. G.

Gerusalemme — Moschea di Omar, già Tempio di Salomone.

IL TEATRO TEDESCO.

II.

I DRAMMI SOCIALI DI HAUPTMANN.

AUPTMANN è socialista. “ No „, dice lui, ed io compermesso, “ sì „. E' cosa notoria perlomeno in tedescheria, che il giovane drammaturgo, recatosi nel '94 a New-York per la rappresentazione dei “ Weber „, s'è scagionato di questa accusa, protestando ai giornalisti, che lo intervistavano, non essere suo costume ritrarre nelle opere proprie le opinioni personali: egli non avrebbe fatto che riprodurre vibrazioni determinate su di lui dall'atmosfera tedesca, satura a quei tempi di correnti socialdemocratiche. Rettifichiamo dunque che il cuor suo à palpitato, come e quandochessia, agli ideali delle rivendicazioni sociali, di cui s'è fatto poeta: coscientemente o no, mercè d'un fascino imperioso spontaneamente subìto o per via d'entusiasmo procurato, la è tutt'una. Dubitarne lo può chi n' à voglia: a chi conosce la sua tempra adamantina d'artista il dubbio dovrà parere irriverente, come plausibile la scontrosità d' uno spirito elevato, di fronte a una volgare designazione di classe.

L'arte vera può esser tutto fuorchè opportunismo speculativo; e così non è neppure una predica; ma sulla sincerità dei rapporti fra l'opera d'arte e i moventi estetici che l'àn creata, non val la pena di accettare una discussione. Vi fu un momento in cui Shakespeare à sentito la tragedia della vita nella ambizione brutale dell' animo umano, e l'à incarnata nel *Macbeth*; un'altra volta l' à sentita nella credula bonomia tradita e esasperata sino alla gelosia furente, e ci diè l'*Otello*. Hauptmann non potè sottrarsi all'immensa pietà, che commosse l'anima sua allo spettacolo delle tragedie famigliari, e fu il poeta del “ Vor Sonnenaufgang „, del “ Friedensfest „ e degli “ Einsame Menschen „; più tardi fu in preda allo sgomento e all'abbominazione contro le ingiustizie sociali, e si fece poeta del socialismo.

C' è lo strillone, che ride in cuore spacciando giornali sovversivi, e si presta connivente alla bisogna di incollar manifesti sulle cantonate, e c' è il parlatore, che fa propaganda sulle tribune e sull'angolo della piazza; c' è il filosofo, che elucubra teorie e traccia piani strategici a tavolino, come Marx; c' è il rappresentante del popolo, che arringa il parlamento e opera e lotta pel trionfo dell' idea, come Bebel, e c' è il tragedo, che predica implicitamente colle perorazioni della ribalta.

Guardate il poeta cesareo, che canta gli eroi dell'impero: ma egli è convinto o sedotto imperialista, oppure la sua non è arte, come non lo è quella dei venali fabbricatori di frottole e piacenterie, raccomandate alla scurrilità d' un pubblico lascivo.

Copertina dell' “ Hannele „ di Gerhart Hauptmann.
Disegno di Julius Exter di Monaco.

Ragion vuole che si bonifichi al critico la pretesa di sondare discretamente la natura d' un autore, e di stabilire relazioni d' affinità e di dipendenza in una serie di idee da esso enunciate, o d'affetti manifestati alla pubblicità. Nè pur sarebbe per ciò solo indiscreto il critico, se in questa operazione riuscisse a dover contestare la competenza del suo soggetto, nel caso che gliene venisse una smentita alle conclusioni, cui egli credesse di dover addivenire. L'egual vantaggio si

concede ad ogni medico, che si presenti a diagnosticare.

Per tal modo, facendo uso dell'arrogato benefizio, cominciamo ad analizzare il processo psichico, onde sgorgarono i primi tre drammi dello Hauptmann: processo, che come passò inosservato agli Aristarchi del paese, così e per buona ragione è da ritenersi inconscio nell'artista istesso.

Gerardo, — chè non altro si chiamava allora — il figlio dell'albergatore di Salzbrunn, avea frequentato la scuola rurale del paese, poi una tecnica a Breslavia. Annoiato di cõmpiti, pensa a fare il campagnuolo; insoddisfatto, torna a Breslavia per istudiarvi scoltura, passa a Jena col proposito di dedicarsi alle scienze naturali e ancora ventenne s'è già sbrigato anche di queste. Viaggia la Svizzera e l'Italia sino a Roma, e un paio d'anni appresso va di nuovo a sedere sulle panche dell'Università a Berlino; s'innamora — s'innamora — e prende moglie.

Il giovane irrequieto à spilluzzicato qua e là le idee della giornata, à avuto qualche sentore del gusto che predomina e della moda che corre, ma nel mondo del pensiero non può essere finora che uno spostato. Una certa pratica della vita converrà però che gli riconosciamo. Perspicacissimo osservatore d'uomini e di cose, à popolato la sua mente immaginosa di fantasimi, che, associandosi e colluttando entro le volte dei ricettacoli cerebrali, si trasformano ben presto in personalità vitali reclamanti un'estrinsecazione. La prima volta che il poeta cederà all'impulso del suo estro e darà la stura al suo cervello, questi fantasimi proromperanno indisciplinati fuori alla luce, sottraendosi totalmente al potere governativo della mente inesperta del comando, e sprovvista dei sussidî coercitivi, che la tecnica dell'arte suggerisce. Ecco il " Promethidenlos ": simboli e mitologia, castelli in aria rovesciati, fantasticherie romantiche da demagogo, da redentore, da poeta, l'una dopo l'altra deluse dal sarcasmo della realtà.

Ma quando, reso saggio dal fallimento, il poeta si rivolgerà a maneggiare il tema, che la sua scarsa coltura e la semplicità de' suoi mezzi gli consentono, il tema dell'amore, che si fa sentire direttamente all'anima, e si lascia esprimere in ogni linguaggio naturale e meglio che mai in quello, che è spoglio d'ogni amminicolo artifizioso, egli riuscirà a far valere ogni sua potenza, e otterrà il successo che alla splendida originalità delle sue doti era dovuto.

Il suo primo dramma fu l'amore che tramonta al sorger dell'aurora. La soluzione era troppo facile, puerile. La rinunzia fatta all'amore, senza neppure osare di far fronte all'ostacolo che l'imbarazza, convien dirlo, non può essere commisurata che al pusillanime. Ecco quindi che il poeta torna a rimaneggiare il tema nella " Festa della pace ". Ordisce nuovi fili, ingrossa le difficoltà e le fa sentire più concretamente all'eroe, cui toglie persino il benefizio d'una illusione voluta, ponendogli a fianco un fratello, che sia sollecito a strappargli le bende dagli occhi e richiamarlo alla cruda realtà, ogniqualvolta esso trascorra a fantasticare; i vincoli da spezzare si fan più tenaci quant' altre più volte il meschinello si studia d'accomodarseli ai polsi, e la soluzione diventa sempre più tragica in ragione della progressiva animosità, colla quale l'eroe vi si cimenta. Non è più l'accarezzamento d'un ideale, che à abbacinato per un istante, ma s'arriva al fidanzamento, e si fa l'amore o pare almeno di poterlo fare. Cade il sipario; ma nelle conseguenze, che se ne presumono, continua la tragedia nell'animo del temerario eroe del mondo chiamato a testimonio e dell'artista arbitro di destini, che, presago delle funeste vicende, che attendono nel futuro la creatura a lui uscita di mano, ne torce sbigottito lo sguardo, e la perde di vista.

Eccolo di nuovo alle preoccupazioni di prima: malcontento di sè, si agita e si dimena fra le strette di confuse immaginazioni, che lo tormentano con mille recriminazioni di torti ricevuti e con mille pretese; l'estro lo solleva sul tripode un'altra volta e gli fa propalare la sua visione. Egli non lo sa, ma la visione è come il sogno che ripiglia i fili del pensiero là dove il sonno li ha troncati, e nel buio della notte li intrica e conduce a un altro capo. Chi si risveglia perde la sinderesi, e s'accorge d'aver fatto un ritorno sulla via dei pensieri e degli affetti, che affaticarono le sue veglie. Hauptmann scrive i " Solitari " (Einsame Menschen).

Giovanni Vockeradt è già padre; s'è preso una villa silenziosa in riva al laghetto di Friedrichshagen, nelle vicinanze di Berlino, e colà s'è ritirato colla moglie per attendere a' suoi studi, ispirandosi ai susurri della natura e beandosi delle gioie famigliari. La sua opera d'indole psicofilosofica metterà in armonia queste gioie, questi susurri e le idee scientifiche d'evoluzione, ch'egli ebbe cura di portar seco dalle aule universitarie e dalla capitale.

L'amico Braun, pittore, uno di quelli che ideano un quadro, e dopo dieci anni si trovano ancora senza tela, lo viene a visitare ogni giorno, e rappresenta per così dire il mondo in quella casa: sarà quindi un miscuglio di sana ragione e di sofismi grossolani, di lealtà e di malizia, di verità e d'errori, di scetticismo spregiudicato e superficiale, sopratutto però di scioperataggine indolente. Anni addietro à conosciuto una studentessa russa, che ora lo vien qui a trovare, e riceve ospitalità dalla famiglia Vockeradt.

L'Anna Mahr è ingenua e scaltrita a un tempo per natura del sesso e della schiatta, appassionata come donna, e ragionatrice per abitudine di studio. Giovanni le si affeziona, e intraprende con lei passeggiate al di là del lago, in cerca

del boschetto rorido di romantica solitudine, alla cui ombra scartabella e discute colla nuova compagna della sua vita ideale i capitoli dell'opera in gestazione. La Catina è una buona figliuola, moglie affettuosa e cara; ora è beata della sua maternità; ma ingenua, poverina! Che cosa sa lei di lotte segrete per l'affermazione della verità: che conforto gli potrà dar lei, se la desolazione gli piombi sul cuore il giorno, in cui gli venga a coscienza il fatto, che la filosofia della scienza, il pensiero multiplo e universale della società se ne rida de' suoi sudori e delle sue veglie perdute in traccia della razionalità del sentimento e della scientificità della religione? La signorina Mahr, quando l'amico Braun sarà trascorso a motteggiarlo per la sua abilità di negoziar compromessi, tra lo squallore riflesso nell'animo da quella parola, che è come la mina sterminatrice di tutte le sue sistematiche conclusioni, la colta amica gli farà risplendere uno sprazzo di conforto, lusingandone le fibre più suscettibili del cuore; essa avrà l'efficacia della eloquenza persuasiva, e gli ridonerà la fede nella propria genialità. L' amico Braun non è alla fin dei conti una personalità spiccata e quanto meno indipendente, è un novellino; invidioso forse no, ma seccato perlomeno della singolarità trascendentale, che impone rispetto; ad ogni modo è uno sfaccendato, che va razzolando qua e là aforismi etico-sociali e li spaccia all'occasione come razzi d'effetto; incapace di fare da sè, fa lo spavaldo quando sente dietro a sè la massa che lo sostiene.

Da quel dì la povera Catina è disfatta: la visione chiara della propria inferiorità di fronte all'ospite signorina, lo strazio di sentirsi ormai impotente a far di meglio, e il rimpianto d'aver trasandato i mezzi d'educazione, che potessero elevare il livello delle sue idee e de' suoi affetti al di là della sfera della famiglia, oltre la quale ella non riputò mai lecito spinger lo sguardo e le aspirazioni, il deperimento della salute infine, la riducono a uno stadio di disperazione curiosissimo, che sarebbe facile scambiare colla rassegnazione. Tutto questo, i dubbi e i rimorsi, il vecchio padre e la madre timorata di Dio, che intervengono a scongiurare la catastrofe imminente, la voce franca e leale dell' amico che, spregiudicato e scioperato fin che si vuole, à però il giudizio sano, e, incapace egli stesso di squilibrare le basi solide della vita per avventurarsi a principii di ipotetica consistenza, richiama solennemente il giovane dottore al dovere di padre, di marito e di figliuolo, tutto è inutile. La spiritosa confortatrice dalla piccola testa di fata è indispensabile al pensatore gagliardo; essa non partirà da lui, si escogiterà anche il modo di ritornarla alla con-

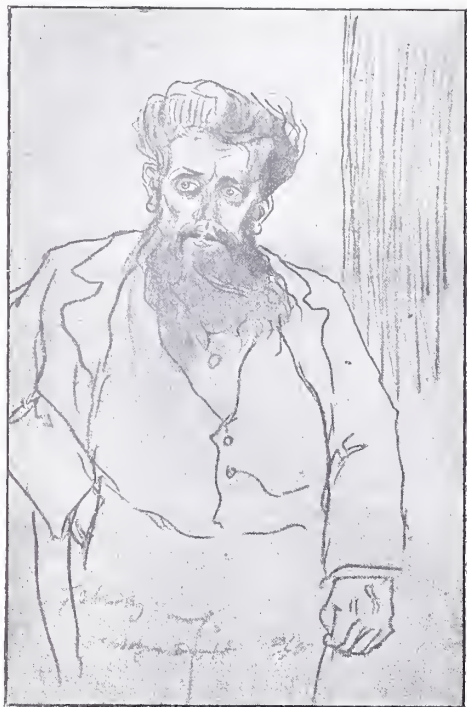
Illustrazione dell' " Hannele ,, di Gerhart Hauptmann - Disegno di Julius Exter di Monaco.

fidenza e alla benevolenza della moglie; l'amore e la fedeltà coniugale non verran pregiudicati dagli amplessi e dalle fusioni dell' anima, amplessi e fusioni divenuti ormai indispensabili alla fecondità del suo ingegno. Rimorsi, risoluzioni, speranze d' accomodamento s' avvicenderanno nel suo cervello; la realtà distruggerà mille bili al di là dell'amicizia e dell'amore: qualche cosa di più alto, più splendido, più libero che affascina, che inebria e.... scompare lasciando dietro a sè la stria d' un sorriso beffardo, che l' anima formula su di sè stessa. È forse una varietà d'amor sessuale che agita le due anime, un germe vitale da tramandare ai posteri,

Illustrazione dell' " Hannele „ di Gerhart Hauptmann - Disegno di Julius Exter di Monaco.

volte l'opera di tutte queste industrie; l'amica stessa vorrà andarsene, la separazione si presenterà inevitabile. Ma il connubio spirituale la dovrà precedere, e come il connubio così ne sarà spirituale il vincolo.

Nell'oscurità crepuscolare del salotto l'Anna è seduta sul tamburello del cembalo, Giovanni s' abbandona sulla poltroncina nell'angolo opposto della stanza. Comincia una malinconica conversazione a spunti di pensiero, rettifiche, complementi, accenni d'orizzonti nuovi, possicreato in quei parossismi d'esaltazione mentale; non sarebbe qualcosa di più sublime che non la stretta del volgare connubio?

Meravigliosa è ora la parte del Braun che viene, avvocato compreso e convinto, a perorare a monosillabi la causa della moralità compromessa, e appella alla coscienza della signorina perchè se ne parta. Il vecchio padre parla al figlio la parola del dovere, richiamandogli alla mente tutti i fattori, da cui questo dovere è risultato, e sui quali il figlio era arrivato a

MAX REINHARDT DA D.R SCHOLZ NELLA "FESTA DELLA PACE „ SCHIZZO DI EMIL ORTIZ DI PRAGA.

tirare un velo per non vederli e per non sentirli. Potente è questo cozzo di tutte le ragioni, recentemente stabilite nella mente di Giovanni, contro tutte le ragioni vecchie di pietà, di religione e di morale, che ritrovano pel favore delle circostanze tutte le vie d'efficacia, per le quali erano passate a poco a poco nella sua mente, nei primi giorni d' infanzia, attraverso l'adolescenza e la maturità degli anni. Giovanni ne dissimula la forza, ma essa è tale, che elide e neutralizza la somma delle energie contrarie: subentra l' equilibrio nell' anima, ed è l' inerzia e l'apatia del disperato.

Giovanni rivede la Mahr: *La mia testa è vuota, deserta, desolata: io non so neppure che cosa abbia detto a mio padre. Io non so* niente. *Vuota e deserta è la testa.*

— *Ah, signor Giovanni, sarebbe bello, se gli ultimi minuti, che passiamo insieme, fossero lucidi istanti!*

— *M'aiuti lei, signorina. D'alterezza e d'orgoglio non c' è più nulla in me. Son diventato un altro uomo. Non son più nemmeno quell' io, che ero prima che lei venisse da noi. Io non sento che nausea e schifo della vita. Tutto mi fu sconsacrato, lordato, insudiciato, trascinato nel fango. Ma io sento che in lei ero qualche cosa. La sua presenza, le sue parole..... e se non devo più ritornare ad esserlo, allora.... allora neanche tutto il resto non mi vale. Allora tiro una riga sotto il conto..... e.... si.... liquida. (S'alza a passeggiare, e le si pianta di fronte) Mi dia lei un punto d'appoggio. Mi dia qualche cosa, su di che io mi possa raddrizzare. Un punto d'appoggio, perchè io erollo. Un puntello. Tutto si sfascia in me, signorina....*

— *Signor Dottore! Mi fa male vederla così. Io non so con che io la debba sostenere. Ma d'una cosa la si dovrebbe ricordare. Noi l'abbiamo previsto. Giorno prima o giorno dopo, noi dovevamo essere pronti a tutto. (Giovanni muto e cogitabondo) Ebbene? Se ne ricorda ora? Vogliam provare? Lei lo sa già. Vogliamo imporci una legge e conformarci ad essa? Noi due soli.... per tutta la vita, anche se non ci dovessimo riveder più? Lo vuole lei? Non c' è altro, che ci possa unire. Non c' illudiamo. Tutto il resto ci separa. Vogliamo? Vuol toccar la mano?*

— *Io lo sento bene che questo mi potrebbe mantenere. Io potrei lavorare anche senza speranza di raggiungere la meta. Ma chi mi garantisce? D'onde attingo io la fede?*

— *Se noi* vogliamo, *che abbiam bisogno noi di fede e di garanzia?*

— *Ma e se la mia volontà non è forte?*

— *(Sottovoce) Se la mia infiacchisce, penserò a quell'altra, che sta sotto la stessa legge, e io son certa che ne sarà avvalorata. Io penserò a lei, signor Giovanni.*

— *Signorina.... Orbene, io* voglio! *io* voglio. *Il presagio di uno stato nuovo e libero, come di una remota felicità, che è stata in noi, questo lo dobbiamo serbare. Quello che provammo un tempo, la possibilità, che abbiam sentita, non deve andar perduta. Sia che debba avere un avvenire o no, essa deve restare. Questo lume vivrà oltre in me, e ove s' abbia a estinguere s'estinguerà la mia vita. (Ambedue mutoli e commossi.) La ringrazio, signorina.*

Questo è il patto e questo è l' addio. La signorina parte, e Giovanni lasciato a sè stesso non sa più vivere; corre al lago sobillante dietro il giardino, vi dà un tonfo e vi si perde.

Sulla realtà ipotetica di tali caratteri e di tali stranezze non c' è chi dubiti, e la critica sostiene che questo è il migliore dei drammi di Hauptmann. Io non troverei altra ragione per giustificare la preferenza, se non in ciò che il dramma rivela più d' ogni altro il lato debole dell' autore. Hauptmann è una specie di Böcklin: affascina colla luminosità della fantasia e col calore dei palpiti; il disegno de' suoi quadri lo si censura o lo si discute. Egli non à reso nel Giovanni un pensatore, come l' intenzione e la serietà del tema richiedono: la peripezia c'interesserebbe di più, e la catastrofe

ci commoverebbe. Ma così, Giovanni è riuscito un parolajo, un poeta retorico, cui manchi il dono del verso e fantastichi poemi in una prosa da filosofastro. Vorrei dire che è antipatico, uno scioccherello, un salacchino. Sul principio del dramma il vecchio pastore Collin entra dai Vockeradt pel rinfresco dopo il battesimo, e fa le meraviglie nel trovarvi l'effigie di Darwin e di Häckel, lo scomunicato autore della “ cosmogonia naturale „; Giovanni, dimentico di qualsiasi dovere di riverenza e di ospitalità, si ride del probo uomo e si vanta d'essere stato scolaro, se non di Darwin, di Häckel. La signorina russa che, ad insaputa dell'autore, è annoiata del Vockeradt, la fretta di costui nel perdersi via dietro a lei, e, verso la fine del dramma, la dilazione della partenza di questa funestissima sirena, sono pecche troppo grossolane di costruzione per un capolavoro.

Si dice anche che in questo dramma vi sia un forte soffio d'anarchia. E' una frottola. Per me non ci vedo altro che la caratteristica spiccata della tragedia nuova, la quale in contrapposizione all'antica che facea soccombere l'individuo all'amore, al dovere o al destino, sacrifica tutte queste cose per salvar l'individuo. E l'individuo n'esce salvo nei primi due drammi dello Hauptmann, in quest'ultimo soccombe per mantenere l'integrità del suo ideale, il che in conclusione torna allo stesso principio di ribellione e di conflitto della ragion privata colla ragione universale, della libertà colla necessità delle convenzioni, sulle quali si trionfa anche facendovi cilecca. Sarebbe quindi la tragedia moderna il ditirambo di Dioniso o di Bacco inebriati a dispetto della libidine devastatrice del caprone.

Così si sono svolti inavvertitamente in una trilogia i pensieri e gli affetti dello Hauptmann in argomento d'amore e di famiglia. L'ultima soluzione della tragedia è quella, che le si dà ordinariamente dalle anime più oneste, che non san passare alla vita dissipata della menzogna e degli inganni, e a questa il poeta s'arresta. Esaurito o soddisfatto, si rivolge bruscamente ad altri soggetti, alla tragedia delle ingiustizie sociali, che l'intonarono a canti più solenni, e all'antico motivo non ritornerà che più tardi, quando, per un complesso di circostanze spiacevoli, si sentirà costretto a render conto dell'arte sua, e a sostener dalla ribalta un'acerrima diatriba colla platea.

Una commedia, *Collega Crampton* ('92), segna il trapasso. E' il professore di pittura squinternato e beone, che batte la china dello sfacelo artistico e morale. Uno scherno atroce dà il tracollo a quella miserabile esistenza: una lettera apocrifa gli annunzia la visita del duca, lo mette in orgasmo, gli fa concepire speranze grandiose di riabilitazione, gli risveglia le illusioni di gloria idoleggiate in gioventù. Tutto è pronto per la visita; arringa la scolaresca per prepararla alle debite onorificenze; aspetta e aspetta, il duca non viene. E' un complotto de' suoi colleghi, de' suoi nemici invidiosi, detrattori, denigratori. Tutta l'accademia, tutto il mondo lo vuole eliminato. Il poveromo perde la bussola e, per sottrarsi alla canaglia, si riduce in una bettola, ove passa la giornata giocando e bevendo colla plebaglia, amoreggiando colla serva e almanaccando nel suo delirio piani di rivincita e di trionfo. Il servo fedele e uno scolaro pietoso, che s'è innamorato della figliuola di lui, lo scovano di là, gli preparano uno studio corredato de' suoi attrezzi, che giacevano da tempo al monte di pietà, e lo ridonano alla quiete e alle delizie del lavoro.

La vivacità dell'azione non si può qui ritrarre. Hauptmann non à mai punti culminanti; la tensione drammatica delle sue opere è come un ruscello d'argento vivo, che scorre frettoloso a valle, gorgogliando all'imboccatura di mille rigagnoli; non si può calcolare la nota d'uno di questi, senza sentire l'armonia complessa, in cui quella nota si contrapunta.

H. Muller da vecchio Vockeradt nei “ Solitari „ Obbedienza ci vuole! (autoschizzo).

Costretti dal titolo di queste critiche a sorvolare i due racconti *Il cantoniere Thiel* e l'*Apostolo*, ci troviamo nello stesso anno, di fronte ai *Tessitori*, che vider la luce nel gennaio del '92 e non poterono andare in scena che un anno dopo.

Il nonno paterno dello Hauptmann aveva campato la vita a mandar la spola, e l'eco di quei tempi bisognosi ripetuta dalle labbra del genitore, testimonio delle celebri sommosse del '44, risvegliarono nel giovane drammaturgo quei sentimenti umani di pietà e d'indignazione, cui le anime gentili non si possono sottrarre, di fronte alla miseria tribolata e alle angherie degli sfruttatori. Questi motivi, che episodiarono già il primo de' suoi drammi, vengono ora sottoposti all'imperiosità della logica, e il poeta, seguendo l'impulso generoso del cuore, si trova a far da Tirteo nella lotta delle masse operaje contro l'esosa disonestà della casta dominatrice.

Peterswaldau è una borgata montuosa della Slesia; nei paesi circonvicini è tradizionale l'industria della lana e i tessadri affluiscono il sabbato al capoluogo per vendervi le pezze. Nel magazzino del grossista Dreissiger c'è una frotta di gente che aspetta il turno; visi scarni e sparuti di vecchi dai ginocchi rattrappiti al telajo, donne giovani e vecchie dalla pupilla malinconica, spiccante nel contorno delle livide occhiaje infossate, si muovono o barcollano facendo ressa al banco. Chi supplica per aver qualche centesimo d'anticipazione, chi si lamenta dello scarto, chi della pesa; il personale giudica e censura lesinando sui salarî. Il giovanotto Bäcker provoca insolentemente il personale. Si chiama il padrone per metterlo a dovere.

H. Muller da Nickelmann nella " Campana sommersa ,,
(dal suo quadro ad olio).

Dreissiger: *Ancora una parola, e mando a chiamar la polizia.... sul momento.... Io non fo tante storie. Con voi giovanotti se la farà finita una volta. Me la son cavata con ben altra gente, io.*

Bäcker: *Non stento a credere. Una lana di fabbricante come lui, si sbriga di due o trecento tessadri in un batter d'occhio, e non lascia indietro neanche un pajo di ossa marce; à quattro ventricoli come una vacca e ganasce da lupo. Non c'è che dire.*

D. (*agli impiegati*): *Più neanche un filo di lavoro all'individuo.*

B.: *Beh! crepar di fame al telajo o nella fogna, per me è tutt'una.*

D.: *Via di qua, fuori di qui sul momento.*

B.: *Prima io voglio il mio salario.*

D.: *Quanto va a quest' individuo?... venticinque soldi?* (*gettandoli sul banco, alcuni cadono a terra*) *Là! là! e ora presto! via da' miei occhi.*

B.: *Prima io voglio il mio salario.*

D.: *Il suo salario è qua; e se ora non fa d'andarsene... son le dodici in punto.... i miei tintori fanno appunto il mezzodì.*

B.: *Il mio salario va pagato qua; qua va pagato il mio salario, nelle mie mani* (*mostrando la sinistra*).

(*Un impiegato raccoglie i soldi caduti e glieli dà*).

— *Ogni cosa deve andare al suo posto* (*imborsando pacificamente il denaro*).

D.: *Eh?* (*impaziente*) *devo aiutarvi io?*

Un ragazzetto caccia un grido lamentoso e sviene. Dreissiger accorre, s' informa, comanda, dispone.

— *Acqua, Pfeifer..., o cognac, Pfeifer; sì, cognac è meglio.*

Bäcker: *Dategli anche da masticare, e vedrete che tornerà.*

Il grossista, imbarazzato pel disgustoso incidente, cerca di far buone parole coi tessitori, si mostra dolentissimo della inumanità dei genitori, che fan lavorare i bambini, fa un' apologia di sè, e i tessitori gli dan ragione; quando gli pare che l'atmosfera sia purgata, prende un pretesto e se la svigna.

Il secondo atto porta la scena in un paesello di montagna. E' già sera, in una squallida stamberga siedono al telajo due giovanette; la madre inferma e piagnucolosa aspetta inquieta il ritorno del marito; un bambino salta fuori di letto a dir che à fame; è figlio naturale della prima delle due sorelle; il fratello idiota è accovacciato al fuoco e prepara le spole. Capita il vecchio Baumert e conduce seco anche il nipote Jäger che ritorna dal militare. Vestito dalla festa, ben pasciuto, il berretto di dragone in testa, parla in " ancora „ e fumando la sua pipa narra del lusso della città, delle sue prodezze militari, de' suoi risparmi: dieci talleri e l' orologio. Passando per Peterswaldau à fatto gazzarra la notte cogli amici, e sotto la finestra del Dreissiger s'è cantata la canzone dei tessitori, e l' à portata anzi con sè: la comincia a leggere, la voce s' ingrossa, declama, impreca, bestemmia. La canzone trova eco profonda nel cuore di quest' infelici. Sicuro! Quel che Baumert avea sempre detto; quel che compare Ansorge avea sempre ruminato da tanti anni, tutto c'era qui dentro nella canzone. Proprio così, e in lingua con versi e con rime. Il dragone continua la sua declamazione e la coscienza della vergognosa miseria, che li circonda, della brutale ferocia, che li martoria, si fa chiara lampante in quelle anime rozze, e col sollievo d'aver trovato l' espressione al loro dolore, si scatena un impeto di sdegno, una febbre di vendetta, una speranza voluttuosa di redenzione nei loro cuori. Il vecchio Baumert sbalza in piedi parafrasando come in delirio il refreno della canzone. *La vostra meta è di rubare pelle e camicia ai poveri. Pelle e camicia! Giustissimo: pelle e camicia son dei poveri. Qui son io, Roberto Baumert, mastro tessitore di Kaschbach. Chi si può far avanti e dire... Io sono stato un galan-*

CARTELLONE PEI " TESSITORI „.

tuomo tutta la mia vita, guardatemi qua! Che m' à giovato? Guardatemi qua, in che panni! Che n' àn fatto di me? Qui si tortura la gente a poco a poco. Qua, tastate qua, pelle e ossa. Birbanti tutti, progenie di Satana, voi.

Ansorge scaraventa via il cesto, che sta intrecciando, si leva su di terra e barcollando di rabbia tuona con voce di bue: *E la deve andare in altro modo, dico io, qui sull'attimo. Noi non la portiamo più, non la portiamo più, avvenga che vuole.*

Nel terzo atto i tessitori scioperanti, guidati dal Bäcker e dal dragone, vanno attorno per le vie di Peterswaldau cantando la marsigliese dell' occasione. Si riducono a fare un gran chiasso in un'osteria, dove Baumert e Ansorge quistionano con un contadino e con un viaggiatore, che se ne ridon delle lamentele, e, come sempre avviene, danno il torto e la ragione nei fatti della giornata, e chi più le piglia lo lavan di minchione. Succede un tafferuglio tra gli scioperanti e un gendarme, che avea portato l' ordine di farla finita colle canzoni; il gendarme scappa e la gente continua a cantare.

Il quarto atto mostra il salotto del Dreissiger. La signora Dreissiger, il pastore Kittelhaus colla rispettiva metà e l'istitutore di casa, candidato di teologia, aspettano chiacchierando il caffè. Entra Dreissiger per far la partita al whist, ma l'orgasmo non glielo consente; infuria contro quel tal Bäcker dai capelli rossi, che probabilmente è identico collo spudorato individuo, che il giorno prima gli à insultato sulla strada la signora. Viene a battibecco coll' istitutore, che gli vuol tener lezioni d' umanità, e lo licenzia. Arriva finalmente il commissario di polizia a prendere informazioni e a consultare sul mezzo di ripiego agli inconvenienti. Un gendarme à cominciato ad arrestare coll' ajuto dei tintori il giovane dragone, che viene introdotto nella sala, e mezzo ubbriaco d'acquavite, col berretto sulle ventiquattro, sostiene un curioso interrogatorio, durante il quale la dignità professionale del commissario e quella posticcia di gaudente del Dreissiger vanno alla malora, di fronte alla temeraria procacità dell' imputato. Anche il pastore entra di mezzo per esortare alla decenza lo sconsigliato. Gli richiama alla mente i momenti più teneri della sua vita, le pie preci dell' infanzia che gli à imparate, la prima Comunione che gli à fatto lui, e Maurizio Jäger " Ma io vi ò pagato un tallero all' occasione. „ " Irriverente! Ma e la fede, e i precetti di Dio? „ . " Io sono un quacquero, signor pastore, io non credo a niente „ . Alla fine il gendarme lo ammanetta e lo traduce via; egli sbraita: " Squadrone a sinistra! Marsch, marrsch! „ La folla tumultua di sotto e provoca i gendarmi. Dreissiger vuol riprendere il whist col pastore, ma i rumori minacciosi, che salgon dalla strada, inquietano le donne e il pastore. Il tumulto ingrossa, si mettono in salvo le cartelle e si prepara la fuga. Gli scioperanti ànno scassinato la porta, vengon su di soppiatto dallo scalone, entrano nella sala. Ansorge, esterrefatto dal lusso che lo circonda, e dalla stranezza dell' avvenimento, scappa in preda alla frenesia, succede un trambusto indiavolato e la casa va a socquadro.

Col quinto atto si è a Langen-Bielau, dove sono andati a continuar la dimostrazione: di là viene il male, perchè vi son le fabbriche. Si vede la stanza del tessitore Hilse, veterano, uscito dalle campagne con un moncherino, vecchio magro stecchito dalla faccia spirituale d'un asceta. Mattiniero innalza nel seno della sua famiglia una fervorosa preghiera al cielo, invocandone misericordia e il dono della pazienza, quindi si mette al telajo. Bentosto giunge la nuova dei disordini di Peterswaldau. Il vecchio Hilse non sa capacitarsi della possibilità di quei fatti. Una nipotina porta un cucchiajo d'argento trovato davanti alla porta dei Dreissiger, e alla luminosità della prova un senso di orrore invade l'anima intemerata del vecchio. Via presto quel cucchiajo! Fuori di casa sua quella roba del diavolo e la si porti subito alla polizia! Anche il cerusico viene a confermare le notizie, e il povero Hilse non sa più che pensare di quel disordine pubblico che non va assolutamente con nessun principio di morale, d'onestà e di religione. Alla nuora, che prende fanaticamente le parti dei tessitori e canzona il marito, che se ne sta timido e neghittoso tra le gonne delle femmine a biasciar rosarî, il vecchio dà sulla voce:

" *E tu vuoi essere una buona moglie eh? Tu vuoi essere una buona madre, e ài una bocca così infame? Tu vuoi dar precetti alla tua bambina e aizzi il marito al delitto e alla empietà?* „

Luisa: *Colle vostre chiacchiere bigotte... con queste non ò ancor cavato la fame a un figliuolo. A conto delle chiacchiere son sempre stati sudici e sbindati. Io voglio essere una madre, che tu lo sappia! E per questo, che tu lo sappia, impreco l' inferno e la peste ai fabbricanti. Se si dà la vita a un marmocchio? Io ò tratto più gemiti che respiri dal momento che uno di questi marmocchi è venuto al mondo, fino a che è venuta la morte e n'à avuto pietà. Voi ve ne siete curati un accidente. Voi avete pregato e cantato, e io mi sono insanguinata i piedi in cerca d'un cocale di latte. Quante volte mi sono martellata il cervello, come mai potessi anch' io scamparne uno dal camposanto. Che colpa ne à un bambino eh? e deve andare a finir nella miseria... e i Gariboldelli là gli fanno i bagni di vino e li lavano nel latte. Ma che! Ma che! Se prendono d' assalto la fabbrica là dei Gariboldelli... io son la prima... e guai a chi mi tiene! Ne ò sino alla gola, questo sta certo.*

H.: *Tu sei depravata; per te non c' è più scampo.*

L.: *Per voi non c' è più scampo. Sanculotti voi. Straccioni e non uomini voi... da sputarvi in faccia. Ghigne smorte di cera, che scappano al rumore delle nacchere. Bambocci, che dicon tre volte " tante grazie „ per una carica di legnate. A voi v' àn succhiato il sangue dalle vene e non n' avete più d' arrossire. Uno staffile ci vuole per voi, a farvi i lividi sulle ossa marce a voi.* (*via correndo*).

Lettori gentili, io non sono un bimbo, ma la pausa d'imbarazzo, che tien dietro a queste inonda dentro dalla finestra, e illumina quella faccia d' eroe; i rintocchi e il tumulto continuano; la gendarmeria saluta la folla con una salve di moschetti. Teofilo imbestialito corre a brandir la scure gridando: " *Ah sì? Ah sì? Ah sì? Siam cani arrabbiati noi? Dobbiamo ingoiar polvere e piombo noi invece di pane? Che mi devon fucilare la moglie a me? Questo no! Alto là, vengo io adesso.* „

Voci per la casa gridano: " *Via dalla finestra, padre Hilse.* „ H.: (*sempre al telaio*) " *Io no. Neanche se m' intronaste tutti insieme. Qui m' à istallato il Padre Eterno, va bene, vecchia?* „

H. Muller da Ansorge nei " Tessitori „ (autoschizzo).

parole, m' àn fatto venire i brividi ogni volta che mi capita in teatro o a tavolino. Cominciano i rintocchi a campanamartello, è il proclama della rivolta.

Hilse: (*lascia il telaio, si rizza su, solennemente*) " *Teofilo, la tua donna à detto cose! Teofilo, guarda qua* (*scoprendo il petto*). *Qui c' è passata una roba grossa come un ditale, e dove ò lasciato il mio braccio lo sa il re; certo non l' ànno rosicchiato i sorci.* „

Il veterano, che à versato a pinte il sangue per la patria, non à paura d'un pajo di bajonette; dopotutto non à nulla da perdere, oramai; egli lo sa, che solo la voce del dovere lo tiene nelle morse dell'ordine, e colla dignità di chi à ricuperato la coscienza del proprio valore e si è rifatto incrollabile nella sua fede, torna al telajo. Il più bel sole di primavera Torna a mandar la spola; scroscia la salve; Hilse rimbalza su dello scanno e cade bocconi sulle traverse, fulminato da una palla e dal lampo terribile di una fede nuova.

I " Tessitori „ sono ora il grattacapo della polizia tedesca, che, di fronte alle duecento rappresentazioni tenute al " Deutsches Theater „ di Berlino e all'immenso successo letterario del dramma, non sa più motivare altrove i suoi divieti [1]. Il guajo è tanto più ostico all'autorità, inquantochè non si può neanche gridare all'esagerazione, trattandosi di avvenimenti storici registrati a protocollo, quali si possono leggere

[1] L'estate scorsa, una compagnia d'artisti berlinesi si era messa all' impegno di ottenere il placito della polizia austriaca per una rappresentazione dei " Weber „ a Praga. Ogni tentativo fu inutile; a mala pena fu permesso al Reinhardt di tenerne una lettura di carattere privato, che fu coronata di uno splendido risultato. A Vienna non si permette neanche il " Vor Sonnenaufgang „!

in qualunque libro di storia, per es. nel " Aus der Franzosenzeit „ di Agostino Knötel (1896) testimonio oculare di quelle vicende.

E la forza del dramma non è, vorrei dire, intrinseca, i quadri sono troppo strepitosi, il più delle volte d'una crassa brutalità, il terzo atto è affatto inutile; cosicchè l'efficacia dell'azione si deve ascrivere, più che all'arte del pittore, al buon gusto del fotografo. L'affluenza del pubblico nel teatro della capitale è poi un problema assai degno di studio: la ragione recondita ne è per me un complesso di tacite simpatie e di confusi rimorsi, che attira a ritroso la massa dei benestanti sui palchetti del teatro, come trascina il cane ad essere frustato e il peccatore in chiesa a sentir l'anatema. In fondo è la feroce voluttà di chi è scampato al meritato castigo, e si diletta a riprodurre la penosa trepidazione del pericolo.

se non si conoscesse l'abilità dei russi nell'appropriarsi una lingua straniera. I " Tessitori „ poi sono assolutamente in dialetto slesio e solo per le scene fu fatta un'altra edizione, dove al dialetto si accompagna un tedesco pulito pei ruoli più nobili. Nella " Pelliccia di castoro „ troveremo il dialetto prussiano con tutto il gergo del sobborgo berlinese, nel " Floriano Geyer „, che ci porta indietro colla guerra dei contadini ai tempi della Riforma, incontreremo una lingua arcaica che, a mio parere, fu lo specioso amminicolo, che ne possibilitò il disastro; per la " Campana sommersa „ il poeta creerà un linguaggio aristofanesco per le sue elfi e la sua svariata selvaggina umana della montagna.

Questa fusione e equipollenza di linguaggi, nello stesso dramma, è un fatto compiuto e che nemmeno più si discute qui in Germania; Hauptmann à imposto alla letteratura il suo

Engels da " Collega Crampton „.

Engels da " Collega Crampton „.

Ai " Tessitori „ fa capo una questione importantissima nella letteratura. La lingua che lo Hauptmann adopera non è mai la lingua letteraria; i suoi personaggi parlano sempre il gergo dell'ambiente in cui son cresciuti. Così l'ingegnere Hoffmann, il D.r Loth, il D.r Schimmelpfennig e l'Anna nel "Vor Sonnenaufgang„ parlano il tedesco della conversazione pulita, ma con tutti gli idiotismi della casa e della professione; gli altri personaggi del dramma parlano il dialetto slesio, e l'orribile favella piace sulle scene di Berlino. Sarebbe come se il bergamasco di Gioppino di Sanga e i riboboli delle ciane facessero il trio colla lingua d'un traduttore di Schlegel sul teatro drammatico nazionale di Roma. Nel " Collega Crampton „ il professore e lo scolaro parlan la lingua del viennese colto; lo studente polacco parla il tedesco spezzato, colle costruzioni piane delle parole, e il servo e gli altri il dialetto del popolo. Così vada dicendo per gli altri drammi; la signorina russa dei " Solitari „, che parla incensurabilmente tedesco, farebbe un'eccezione,

dialetto slesio ed altri gli van dietro reclamando l'abilitazione di questo e di quell'altro. In Italia i miei colleghi filologi, suffragati dalle autorità straniere, fanno scalpore per la purezza della lingua, e continuano a predicare assiomi sull'unità della lingua, sulla culla della lingua, e reclamano un corso forzoso per la zecca toscana. E intanto la drammatica basisce, vittima deplorevole del pregiudizio, per cui a persone d'indole e origine diversa si vuole ad ogni costo mettere in bocca la stessa noiosissima lingua dei libri o, peggio ancora, quella di una data provincia, anche quando l'azione si muova al di fuori degli angusti confini di essa. Quasicchè, coll'imporre a un piemontese o a un lombardo una data pronunzia col relativo material lessicale, si possa generare in lui lo scatto geniale, la meraviglia abitudinale, la canzonatura della domanda del senese o del fiorentino. Ove si pensi che questo provvedimento à dovuto parer necessario a un pubblico tedesco, ch'io ò visto far gli occhioni alla discesa degli angeli nella " Hänsel und Gretl „, mentre per me non erano

che ubertose alate, che faceano scricchiolare una scala di legno, si può capire come lo sconcio della lingua renda impossibile qualsiasi illusione scenica nel pubblico esigentissimo dei teatri nostri.

Il Settembrini à scritto che l'italiano è artista se pensa o se scrive, se canta o se lavora, se prega o se bestemmia. Così dell'artista piace il lavoro poderoso, e piace lo scherzo, la facezia e persino l'aberrazione; perchè ciò che piace non è nè il vero, nè il buono, nè il bello, ma la genialità, e questa non è che una sorta del bello, quella che è acuta e che provoca: onde il bello degli artisti è anche ciò che corrisponde a pregiudizi di casta o di professione, ciò che lor pare peregrino e aristocratico e che in virtù di queste doti, secondo loro, dovrebbe provocare: il che non combina spesse volte con ciò che volgarmente va sotto il concetto della bellezza. Codesti pensieri possono venire a mente leggendo la " Pelliccia di castoro ,,.

La commedia ('93) è l'ironia del processo giudiziario, un'ironia feroce, che à colpito in pieno petto la santa e invulnerabile immunità del sacerdote prussiano, il " funzionario,,. Com'è noto, in questi paesi un semplice berretto da stradino à la virtù d'impartire a un monello di quindici anni un sentimento di dignità sociale, che confina coll'arroganza. Lo *Schutzmann*, o vigile urbano, è qui come un potere di primo ordine, e si pianta tronfio sugli angoli delle strade, spirando dagli occhi l'aureola d'un angelo tutelare della città. Arbitro dei litigi, venerato e al coperto d'ogni attacco insubordinato, quando la sua prepotenza va a cadere nelle sfere del delitto, e l'ergastolo lo attende, lo conforta la motivata fiducia che la grazia sovrana lo risparmi, tanto per tener alto il prestigio della forza contro la procace licenza del borghese.

La commedia giuoca ai tempi della lotta pel settennato; non si può gustarla a dovere senza conoscerne in qualche modo i tempi. Il settennato è la durata della legge militare dell' impero, che stabilisce la forza armata in tempo di pace a mezzo milione di uomini, non tenendo conto degli impiegati, de' volontari, dei medici e degli ufficiali.

Questa legge, discussa e rinnovata a parecchi periodi, condusse nel 1887 a una fiera lotta di classi, durante la quale la burocrazia trionfante spadroneggiava su tutti i privati interessi del cittadino, con tracotanza militaresca e colla boria dell'ignoranza a scanno.

Caricatura di Engels.

Hauptmann, ritornando a quei tempi, fa la commedia dei ladri.

La bella Leontina è scappata al padrone Krüger, perchè le volea far portare a tetto due metri cubi di legna dopo le dieci di sera; per venti talleri l'anno e un paio di patate con una aringa al giorno, non val la pena di star fuori di notte a rosolare dal freddo. La madre, Frau Wolff, porta a casa un capriolo di sfroso; trova la figlia e non la può nè colle belle nè colle brutte far ritornare al servizio; Leontina preferisce andar a Berlino a far la sarta. Il carpentiere Wolff, affetto della poltroneria caratteristica dei braccianti prussiani, entra coi remi sulla spalla, e sostiene il primo attacco della donna turbolenta. Se egli brontola, sul ritorno della Leontina, lei lo canzona: Che! può esser la loro fortuna; lo dicon tutti che par fatta apposta per far figura in teatro; se il marito la capisse, potrebbero un giorno andarla a trovare in città al primo piano nobile.

Questa donna non à lo scrupolo che è quasi connaturale ad ogni onest'uomo in Germania; voglio dire l'orrore contro il " Wilderer ,, o cacciatore senza licenza, che per le circostanze del paese, vale qui nè più nè meno di ladro, coll'aggravante di un alto grado di depravazione morale, che a questa specie di furto si suole qui attribuire. Frau Wolff à quietato da tempo la coscienza anche su questo punto. " Se un capriolo à in corpo una schioppettata ,, pensa lei, " e sta per tirar lo sgarletto, e nessun diavolo lo trova, va in becco ai corvi. Che lo mangiamo noi o i corvi, mangiato va mangiato (Pensosa :) Dimmi un po' Leontina, ti voleano far tirar dentro la legna? ,,

Il barcaiuolo Wulkow compera il capriolo; se la gli capitasse potrebbe anche trafficare assai bene una pelliccia col rigattiere di Berlino. Dalla sponda opposta della Sprea si ripete il grido: " Oh della barca! ,, È la guardia forestale Motes, che viene a informarsi del suo debito pel bucato; Frau Wolff è anche lavandaia a tempo perso. Col corpo del delitto in pentola — le interiora del capriolo — che profuma la cucina, Frau Wolff non si scompagina, e bisticcia colla guardia, che se ne va impappolata.

Colle bonine e con un bicchierino di grappa Frau Wolff vorrebbe indurre il marito a portare a casa quei due metri di legna; la scorta è finita; e la pelliccia del

signor Krüger perdinci! Col gruzzolo risparmiato e con una sommetta così d'un botto, si potrebbe comperare un'altra spanna di terra e fabbricarci due stanzette; i villeggianti portan denaro!

W.: *Voialtri uomini avete tanto di scaffa, e se si viene ai fatti non siete buoni a niente.... Tu, sei una lumaca, tu Giulio....; se tu avessi la mia temperatura!*

G.: *Ma io lavoro..., che cosa mi giova tutta la mia fatica?*

W.: *Col tuo po' di lavoro, la farai grassa tu.*

G.: *Vuoi tu forse ch' io vada a rubare? E se do dentro?*

W.: *Tu sei e sarai sempre un imbecille. Chi à parlato qui di rubare?*

Chi non risica, non rosica. E una volta che tu sei ricco e vai attorno in equipaggio, chi ti viene a domandare da chi l'ài avuto? Se si togliesse alla povera gente, beh! Ma se si andasse dai Krüger, e si caricasse un po' di legna sulla slitta, sta pur quieto che per questo non vanno in malora.

Al secondo atto si è nell'ufficio forestale. L'ispettore von Werhahn insegna allo scaltro servitore Glasenapp a non chiamarlo barone quando è in funzione, ma *signor Ispettore forestale;* l'esser barone è un attributo secondario, e viene qui in seconda linea; gli domanda informazioni sul conto del D.r Fleischer, che abita dai Krüger, e si viene a stabilire che è un giornalista della socialdemocrazia. Lo spione Motes arriva a completare le relazioni, e intanto capita il Krüger a notificare il furto della legna e della pelliccia. Come! Il signor Krüger possidente del luogo deve dar nome e cognome e legittimare la sua identità personale a un ispettore, che gli parla in " buonomo? „ " Signor Krüger mi chiamo io „, protesta il vecchietto. Si interpella anche la Frau Wolff, che è venuta pel bucato dell'ispettore. La cosa va per le lunghe; Krüger lo prega di sbrigarsi; von Werhahn va in escandescenze; il querelante gliele ricambia pepate: " La smetta un po' questo tono da caporale..... Lei fa qui da despota; è il seccascatole di tutta la borgata „. Il magistrato conclude che bisogna compatirlo per l'età; è un ufficio difficile, ma si tratta del dovere, si tratta della lotta per *tutelare i supremi beni della nazione*, (parola da imperatore!). Lui non à tempo per queste bazzecole; c'è l'affare del socialista, che gli sta a cuore; è sulle tracce d'una trama: qui ci cova qualche cosa di serio, che può far chiasso e consolidare d'un tratto la sua riputazione.

Terzo atto. La figlia minore dei Wolff, Adele, viene a dir alla madre che lei sa da che parte vien la legna; ne riporta uno scapaccione, e si ritira in camera a studiar la dottrina; difatti la si sente recitare ad alta voce: " Chi non à il cucchiajo, s'accontenti di mangiar colle dita „.

FRIEDRICH KAYSSLER GIÀ AL TEATRO TEDESCO DI BERLINO.

FRIEDRICH KAYSSLER DA MAURIZIO JAGER NEI " TESSITORI „.

Il dott. Fleischer viene col suo figlioletto a trovare Frau Wolff, si riscalda e vuol contentare il bambino, avendogli promesso di condurlo in barca.

W.: (*inginocchiata davanti a Filippino*) " *Tu ci porti fortuna, nevvero carino.*

F.: (*nervoso*) *Sono stato nel giardino zoologico e ò visto le cicogne, che si beccavan su col becco d'oro.*

W.: *Che! Che! non è mica vero; tu mi fai bugiette* (*accarezzandolo* e *bacciuchiandolo*). *Auf! giovinotto, com'è vero Dio ch'io ti divoro! Signor Fleischer, il giovinotto me lo tengo qui io. E' il mio figliuolo. Nevvero? tu sei il mio figliuolo. Che fa la mamma, eh?*

F.: *Sta bene e vi manda a salutare; m'à detto di dirvi che domani vorrebbe fare il bucato.*

W.: *Vedetelo qua? questo è un giovinotto! Guardate un po' che belle commissioni sa già fare.... Povera me, bambino mio, che non ti posso levar gli occhi d'addosso. Io non so, ma quando vedo un giovinotto di questi (fregandosi*

il naso col grembiale) sento una cosa come se dovessi caragnare.

Dott. Fl.: *Avete avuto anche voi un maschiotto così?*

W.: Se *l'ò avuto! Ma che importa? Non lo si può più risuscitare. Vede lei... le van così... le cose del mondo.* (*Pausa*).

Ho dovuto tradurre questa scena perchè degnissima di riflessione. In fondo, è un sentimento esagerato di pietà materna, che fa della Wolff una ladra. Non bisognerebbe esser madre, dice lei, per non sentirsi piangere il cuore al veder una ragazza strapazzata come un facchino da un padrone inumano.

Si parla del furto e di sospetti; per Frau Wolff l'ispettore è un imbecille; vede più lontano lei dai calli dei piedi che l'ispettore attraverso gli occhialoni di vetro. Fleischer se ne va in barca. Krüger viene alla riconciliazione e a riprendere la ragazza: le parole che la donna scambia con lui sono un documento inapprezzabile di umoristica scaltrezza.

Hermann Muller del Teatro Tedesco di Berlino.

Max Reinhardt del Teatro Tedesco di Berlino.

Quarto atto: anticamera dell'ufficio forestale. L'ispettore non arriva mai; à tanto da fare, dice l'usciere: da settimane scrive e carteggia; qualche cosa di grosso à da succedere. L'Adele aspetta colla madre; àn trovato un panciotto del Krüger sulla via di Berlino; è un indizio della via battuta dalla pelliccia. Wulkow viene a notificare la nascita del bambino. Verso le dodici arriva il barone: domande di qua e di là; di panciotti non à tempo d'occuparsi; entra in alte trattative col Motes, sissignore che deve capitare anche il D.r Fleischer a voler denunziare d'aver visto un barcajolo in pelliccia. Che novità! anche i barcajoli possono portare una pelliccia. Il dottore seccato se ne va, e torna col Krüger, e la scena, che segue tra costui e l'ispettore, con tutte le sue tergiversazioni, sta a pari a quella di Renzo e don Abbondio descritta dal Manzoni. Succede un visibilio: Krüger, che si scalmana per la sua pelliccia, il dottore, che vuol denunziare il Motes di corruzione allo spergiuro, Frau Wolff, che vuol testimoniare, Wulkow, che vuol mettere a stato civile il suo neonato. L'oculatissimo funzionario si sbriga alla bellemeglio dei querelanti, e protocollando la nascita, discorre con Frau Wolff. Vorrebbe da lei qualche rivelazione sul conto del dottore, ma essa dichiara e mantiene che il dottore è un galantuomo e il Motes invece una schiuma di birbante.

V. Wehrhan: *Bene, vedremo (alzandosi e stiracchiandosi).* (*a Wulkow*) *Costei, come sapete, è la nostra brava lavandaia. Essa pensa che tutti sieno onesti come lei, (alla Wolff) ma purtroppo non è così. Voi giudicate la gente dall'esteriore. Noialtri vediamo già più addentro; (passeggia, le si ferma dinnanzi e poggiandole la mano sulla spalla:) E com'è la santa verità, se vi dico: La Wolff è una pelle onesta, colla stessa certezza vi dico: il vostro dottor Fleischer, di cui abbiam parlato, è un soggetto pericoloso.*

Frau W.: (*scotendo il capo con rassegnazione*) *Che so io...*

Questi sono i fili della commedia: l'umore, che n'è la trama, sfugge alla descrizione; d'altronde il mio scopo è di far conoscere, non di dilettare.

Nello stesso anno '93 si pubblica e si rappresenta l' " Annetta assunta in cielo „ sogno epico, secondo l'autore, in realtà una magnifica fantasia. Il poeta del cosidetto naturalismo conseguente parla ora la lingua dell'asceta; come se fosse stato educato in un chiostro, non gli sfugge un'emozione, di cui la mistica sia capace, e mette in bocca al Redentore un linguaggio di grandiosità orientale, biblica addirittura.

Annetta (veramente: Giannina) è la figliastra quindicenne del muratore Mattern: morta la madre, il padrigno beone la strappazza; una sera d'inverno essa gli scappa dalle unghie e si getta in acqua; il maestro di scuola la salva e la ri-

covera in una stamberga, che vorrebb'essere una ca' di Dio. I discorsi triviali di quegli inquilini, degenerati là nella miseria, sono interrotti dalla comparsa del maestro Gottwald, che porta in braccio la moribonda, l'adagia sul letto, le presta d'una suora, tramortisce nella solitudine per un cappello sospeso alla parete. La suora le ridona la calma e va a prender acqua, lasciando la bambina allo scuro. Ai piedi del letto compare la figura scarna di Mattern briaco, colla cazzuola

Illustrazione per la " Hannele „ di Gerhart Hauptmann - Disegno di Julius Exter di Monaco.

le prime cure, e se ne va pel dottore. La disgraziata manda di quando in quando strilli di spavento; nella sua mente si svolgono terribili fantasmi di persecuzione. Arriva il sindaco per fare il sopraluogo, poi il dottore; la folla dei curiosi si affaccia all'uscio e commenta il fatto. Annetta articola le parole " fame „ " freddo „ " paura „ " paradiso „ " sete „ " madre „, riconosce il maestro, ma vaneggia che Gesù l'abbia chiamata giù nel pozzo. Affidata alla cura in una mano e coll'altra serrata a pugno. Annetta inorridisce e nasconde la faccia tra le mani. Lo spettro parla con voce roca e furibonda:

Dove sei, carognetta? Dove sei stata? Che cosa ài fatto eh? T'insegnerò io a dire alla gente.... Aspetta adesso. T'ò picchiata io, t'ò maltrattata io? Eeeh? È proprio vero? Tu non sei mia figlia. Fa di levarti su. Che me ne importa di te? Io ti potrei buttar fuori sulla strada... Levati su e fa fuoco. Ti vuoi sbrigare? Tu sei

Veduta di Schreiberhau nel Riesengebirge della Slesia, soggiorno prediletto di G. Hauptmann.

qui per grazia e per misericordia in casa mia. Fai anche la poltrona per giunta? Eeeh? Vuoi levarti su una volta? Io te ne do tante, fin.... che, fin... che....

La misera si strascina fuori dal letto e va a cadere stramazzoni davanti al fornello. Entra la suora, la ripone a letto, la conforta e credendo che dorma, spegne il lume. Una figura luminosa di donna si mette a sedere a piè del letto. È la madre morta.

Madre: *Annetta.*

A.: *Mamma, mamma cara, sei tu?*

M.: *Sì; io ò lavato colle mie lagrime i piedi del Redentore e li ò tersi co' miei capelli.*

A.: *Mi porti tu buone notizie? Vieni da lontano?*

M.: *Centomila miglia lontano attraverso la notte.*

A.: *Madre, quanto, quanto sei bella!*

M.: *Come i figli dell'universo.*

A.: *Sulle tue labbra cresce il mughetto, la tua voce è sonora.*

M.: *Gli angeli del cielo son cento volte più belli.*

A.: *Perchè non sei così bella anche tu?*

M.: *Io ò sofferto per te.*

A.: *Mamma mia, resta qui con me.*

M.: *Io devo andarmene via.*

A.: *È bello dove sei tu?*

M.: *Praterie estese estese, riparate dal vento, dal temporale e dalla gragnuola, sotto il manto del patrocinio divino.*

A.: *Riposi tu quando sei stanca? Ài da mangiare se ài fame?*

M.: *Io sazio la fame con carne e con frutta; quando ò sete bevo il vino d'oro.*

A.: *Te ne vai via, mamma?*

M.: *Dio mi chiama.*

La madre scompare lasciando sul letto una primula [1] come promessa della primavera celeste; gli angeli scendono dal cielo cantando una canzone di soave tristezza, e si appressano al letto portando alla giovinetta i saluti del paradiso.

Nella seconda parte del poema drammatico l'Annetta racconta il sogno alla suora: a un tratto spalanca esterrefatta gli occhi verso il fornello, e si figura un angelone vestito a nero con una spada fiammeggiante, immobile, severo.

Chi sei tu?.. Sei tu un angelo?... Vieni da me?... Io sono Annetta Mattern, vieni da me?... (Sbalza fuori dal letto, e sostenuta dalla suora s'avvicina trepidante all'angelo mutolo, impassibile) È stato Dio che ti à fatto muto?.... È Dio che ti manda?... Sei amico o nemico?... Una spada ài tu nelle pieghe del tuo manto?.... Brrr, che freddo!... Le tue ali spirano un vento che fa gelare... Tu soffi fuori il gelo... Chi sei tu?... (Al continuato silenzio dell'angelo, Annetta rabbrividisce, cerca alcuno dietro a sè, e vedendo la madre nella suora, continua) Mamma, mamma, qui c'è alcuno. Chi è quest'angelo?

“ *Non lo conosci?* „ — “ *Chi è?* „ — “ *La morte* „ — “ *La morte (Annetta fissa silenziosa l'angelo nero; riverente:) bisogna proprio?* „

La poveretta à desiderato tante volte la morte, ma al vederla inorridisce: à anche il cruccio di dover morire così stracciata. Eccole nel delirio

[1] In tedesco Himmelschlüssel = chiave del cielo.

de' sensi capitare avanti il sarto del paese, un omino minuscolo e gobbo, tutto nervi e ossa, che si avanza leggero come una gazzella. Le porta un abito nuziale con velo e corona d'arancio e fattole mille inchini:

S.: *Verginella Giovanna Catterina Mattern* (*tossetta*), *il suo signor padre, sua Serenità il Conte s'è degnato, s'è degnato ordinarmi vestito da sposa...*

A.: (*vestendosi*) *Che bel fruscìo che fa! La gente sarà meravigliata vedendomi così vestita dalla festa nella bara...*

S.: *Verginella Giovanna Catterina Mattern* (*tossetta*). *Tutto il paese ne parla* (*c. s.*) *Che bella fortuna à fatto Lei colla morte. Verginella Annetta* (*c. s.*) *Il suo signor padre* (*c. s.*) *Il serenissimo signor Conte* (*c. s.*) *è già stato dal sindaco... Se permettesse, principessina Annetta.* (*In ginocchio per metterle le scarpine*) *Sono le scarpettine più piccole del regno. Ànno tutte il piede troppo grande, l'Edvige, l'Agnese, la Lisa, la Marta, la Mina, la Nina, la Rina, la Rita. Van bene, van bene! La sposa è trovata. La verginella Annetta à i piedini più piccoli di tutte. A' suoi ordini! servo! servo!*

Ora l'Annetta muore contenta, supplica l'angelo nero di far presto, l'angelo alza la spada, Annetta tira un grido d'angoscia e spira. La scena continua il dramma dell'agonia. Intanto il maestro viene cogli scolari a visitare la morta, fa loro cantare un corale e pronunzia un elogio funebre. Un ragazzetto si avanza a domandar perdono alla morta d'averla sempre chiamata principessa degli stracci [1].

Rimasto solo, il maestro cade ginocchioni davanti al cataletto, e tradisce ne' suoi sospiri il suo segreto amore per la piccina [2]. I pezzenti della casa si fanno intorno alla morta e dicon la loro: è morta, non è morta, è suicida, è santa, il padrigno ne à la colpa, è un assassino; tutti insieme: è un assassino; voce di popolo!

Una coscienza quieta è un morbido guanciale! (*Mattern avvinazzato s'affaccia dalla porta e grida:*) *Anna! Anna! Sgualdrina! Dove ti sei cacciata?* (*barcollando*) *Conto fino al cinque.... fin là... aspetto. Di più no: uno... due... tre e uno fa... Anna!! non farmi andare in bestia ti dico. S'io ti cerco e ti trovo, canaglia, ti disfo di legnate.* (*Sorpreso alla vista degli astanti*) *Che volete voi qua?* (*silenzio*). *Che venite a fare voi qua? Vi manda il diavolo eeeh! Fate d'andarvene. Eh!* (*sogghigna*). *Aspettiamo un momentino. Io so come sta la faccenda. Non è niente. Un bicchierino di più che fa il suo effetto.* (*Cantando*) *Una coscienza quieta, è un morbido guanciale.* (*Spaventato*) *siete ancor qua?* (*Furibondo*). *Do di mano a quel che capita.....*

Un forestiero gli si presenta e gli impone: è la voce della coscienza che gli parla. Mattern lo insulta, si umilia, si arrovella, si contorce, si discolpa. “ *Parli la verità Mattern?* „ — “ *Che Dio mi castighi....* „ Il forestiero lascia cadere il mantello che lo avvolge tutto e si rivela nella figura di Cristo: il cadavere d'Annetta rifulge di gloria, “ *Muratore Mattern, tu mentisci* „. Mattern trasecolato urla: “*Io mi... impicco*„, e martellandosi a due mani le tempia si precipita fuori della stanza.

Il Redentore risuscita l'Annetta: gli angeli scendon dal cielo a circondare la mistica sposa, che tra le melodie celesti e le parole beatificanti di Cristo viene assunta in cielo.

Chi volesse stabilire nettamente la natura di questa poesia farebbe fatica invano. Il sogno e la realtà, il soprannaturale e il mondano vi si intrecciano così liberamente insieme, che è impossibile stabilire dove l'uno finisca e cominci l'altro. Non è nulla di simile come l'*Avola* di di Grillparzer o il bellissimo scherzo comico inglese *Niobe*, o gli *Spettri* di Ibsen, o la *Marina di Malombra* nostra, dove i confini della visione e della realtà sono tracciati con critica severità. Qui non bisogna mica giudicare il bello artistico secondo i precetti e gli assiomi secolarmente tradizionali. Ma che cosa è il bello, per l'amor di Dio? Ecco qui, illustrissimi precettori d'estetica, un dramma senza razionalità di costruzione, prevaricante contro tutti i criterî tecnici dell'arte, che cosa c'è qui del vostro bello sacrosanto? Ma che volete voi, se ad onta di tutte le mie segrete proteste in nome della ragione, ad onta del mio atteggiamento ostile contro il fascino che mi minaccia, i miei nervi vibrano come sotto una corrente elettrica, il mio cuore sussulta, e un non so che mi fa gruppo alla gola?

L'arte nuova, di cui Hauptmann, non per l'indole sua tutt'altro che didattica, ma per l'efficacia dei fatti s'è detto capitano, à essa forse un ideale dogmatico del bello? Se uno ce n'à, o se pare di poter scoprire una direzione convergente a un dato punto nella molteplice varietà dei nuovi prodotti artistici, allora il bello è la verità. E bello può esser parso, per un momento, il nostro, lo smascherare la faccia dell'ideale riputato bello sin qui. Ciò che lo Hauptmann à fatto, e che gli altri cercan di fare tenendo passo con lui, si è di *far dire* il vero, di svelare quali sentimenti, non — debba nutrire —, ma nutra veramente l'uomo, e come per questi esso militi, quand'anco paja entusiasmato da più alti ideali. Così s'è sconvolto il concetto di bello e di brutto, e il bello, per una generazione anelante allo sfatamento dei miraggi convenzionali, dovette di necessità consistere in una operazione anatomica sulla coscienza umana, e il successo

[1] Il nomignolo avea toccato il fiele alla povera suicida, e di qui come anche dai ricordi biblici della Chiesa prendono l'aire i vaneggiamenti di grandezza, psicologicamente incensurabili, che tanti critici ritengono falsi od artefatti.

[2] La rubrica dice che il maestro nasconde la faccia nelle vesti della morta; è una piccola svista, giacchè l'Annetta non era vestita, ma avvolta in un lenzuolo.

nel far toccare con dito che dentro c'era una piaga.

Questo lavoro scrupolosamente fedele sul vero, questa impronta dell'arte nuova, ebbe il nome di realismo o naturalismo, e la Germania ne salutò con entusiasmo le prime manifestazioni.

Fu naturale che l'innumerevole falange dei novellini, pei quali i cinque miliardi della Francia e l'entusiasmo delle vittorie erano venuti in buon punto ad agevolare le vie della cultura e dell'arte, si volgesse alle vie nuove segnate dai grandi, sulle quali frondeggiava seducente l'alloro. Così nello scorso decennio si scrisse e si dipinse tanto del quarto Stato, di contadini, di miniere, di stamberghe, di gente cenciosa e scamiciata, che la gente di stomaco e di giudizio ne fu ristucca, e cominciò a purgarsi a dosi di cristianesimo, di mistica, di simbolismo, d'idealismo e d'ascetica. E Hauptmann, ch'ebbe buon naso, fu il primo a mutar regime, ed eccolo qui coll'*Annetta* scodellare al pubblico un pasto di questo genere così inaspettato, che per la critica ci volle del tempo, prima che venisse a resipiscenza, e si potesse render conto delle intenzioni dell'autore. Ma si noti bene: lo Hauptmann è qua d'un tratto sui nuovi campi dell'arte e canta in altri toni e in altro tempo; ma lui à portato seco la sua voce, la sua tecnica abilità, il fuoco delle sue passioni, le sue colorature, ed è ancora lo stesso artista che canta canzoni nuove. Gli altri, che per la favorevole occasione gli tennero dietro, formarono già una scuola, che trasformò il rimedio in reagente, e fu detta dei *simbolisti*, che in volgare van confusi con altri molti di diversa andatura sotto l'epiteto collettivo di *decadenti*.

Il poeta si tace per un momento; si ritira a fare i suoi preparativi e le sue prove pel nuovo cammino. E quando, due anni dopo, farà la sua comparsa col *Florian Geyer*, il mondo strabiglierà allo spettacolo della sua metamorfosi. Ma il dramma cade e cade irreparabilmente: molti non ne sanno il perchè. Il poeta accasciato si rialzerà l'anno appresso con un poema lirico di vendetta e di trionfo, col suo dramma favoloso *La campana sommersa*. Ma della caduta d'un'opera colossale come il *Florian Geyer*, e del trionfo mondiale della *Versunkene Glocke*, d'un dramma che à vissuto in meno d'un anno gli applausi di cento rappresentazioni in un solo teatro e la favolosa fortuna di 28 edizioni, non se ne parla così per finire; se ne potrà discorrere insieme col *Cristo*, al quale il poeta sta lavorando, e che viceversa poi non sarà un Cristo, ma di nuovo il figlio della gleba ne' nostri tempi.

Non avevo ancor chiuso queste righe, quando la benignità del caso mi fe' toccare l'invidiabile fortuna di passare un'intera serata a tu per tu collo Hauptmann. S'andava discorrendo verso la stazione, e un vecchietto curvo ci passò via frettoloso a fianco, portando in mano uno scartoccio di non so bene se frutta o insalata. Hauptmann s'arresta, si rivolge, e incrociando le braccia esclama: *Armer*, *armer*, *armer Kerl!* (Povero, povero, povero diavolo!). Era Liebknecht, il celebre socialista, condannato testè a quattro mesi di carcere sotto pretesto di crimenlese. Io ò sorriso pensando a quel che lo Hauptmann mi aveva contestato un'oretta prima, felicissimo d'averlo colto in flagrante in un momento, in cui l'impeto della pietà non potè essere nè artificiato nè dissimulato. Egli se n'accorse della mia segreta voluttà e, senza ch'io dicessi verbo, riprese: “Io prescindo da ogni suscettibilità di partito; ma io vedo l'uomo perseguitato, che corre a casa collo scartoccio da regalare alla famiglia.„ “Chi à detto a Lei ch'io ci veda l'uomo di partito? Volevo soltanto dire che questa miseria La commuove„.

Berlino, 15 Ottobre 97.

GINO REBAJOLI.

LA VITA NELLE ACQUE DEL GRANDE OCEANO.

DALLE torride spiaggie dell'Africa ai ghiacci dell'Adelia di Dumont d'Urville; dall'uno all'altro circolo polare; dai lidi messicani alle asiatiche sponde, gli Oceani — Indiano e Pacifico — occupano circa la metà dell'intiera superficie del globo. Nella cerchia immane di questa massa liquida, non appena se ne intravvide l'esistenza, l'umanità pensante non seppe ravvisarvi che la solitudine; e la favola poi la popolò delle sue fantasmagorie. Ma la evoluzione delle idee, che è in continuo moto ascendente — per natura o per impulso d'una mente suprema — smascherato l'errore ed infranta la barriera d'una dottrina, che la sola ignoranza potè tener viva, pel corso di lunghi secoli, squarciò il velo, che cuopriva quel pelago immenso. Nel cuore del quale — fino alle frontiere orientali e dall'equatore al 50° parallelo — gli arcipelaghi sono fitti, continui, taluni deserti, tristi e rocciosi; molti benedetti dalla mano di Dio; e non pochi veri lembi di paradiso, nuotanti in una atmosfera sempre pura, beneficati da un clima dolce, mite e dalla pompa d'una vegetazione ricca e festante.

Naturalmente, a latitudini ove svolgonsi tutti gli stati climatologici, tutte le gradazioni di temperatura — dal gelo eterno dei confini dei mari glaciali alla incandescenza della zona equatoriale; — a regioni senza terre, ad altre ove sorgono timide, basse, rare ed aride, o dense, slanciate, montuose e fertili; ad abissi spaventosi, incommensurabili, accanto a fondi di pochi metri, a banchi che sfiorano il pelo delle acque, corrispondono condizioni di mare molteplici e diverse. Là dominano i venti senza posa; altrove i tifoni minacciano di sterminio gli audaci nocchieri; quivi le procelle succedono alle procelle; turbini furiosi si scatenano a mezzodì dell'Australia e della Nuova Zelanda, non frenati, non mitigati dalle provvide barriere di isole a ripe alte e rocciose, o con monti torreggianti sul livello del mare. Verso il Capricorno, nei canali che hanno per baluardo le isole degli Arcipelaghi, regna spesso la calma. Dico spesso, perchè il battesimo d'*Oceano Pacifico*, imposto dallo sventurato Magellano ai mari del Sud — dell'emisfero Australe — non è sempre rispettato dai capricci violenti di Eolo e dalle furie formidabili di Nettuno.

FORME SINGOLARI DI PESCI ABITANTI DELLE MASSIME PROFONDITÀ.

Quei mari presentano fenomeni, che fermano l'attenzione di chi li solca. In un dì sereno; in un dì in cui leggiera e soave alita la brezza, quanto è bello trovarsi colà a bordo d'una nave, assorto nella contemplazione dell'infido elemento e della solenne, indefinibile maestosità che sovrasta, circonda ed avvolge il navigante! L'idea dell'infinito — tra quel fasto misterioso della creazione — s'impone, strappa lo spirito alla terra e lo solleva sublime!

— Placida e silente è la vasta distesa delle acque: la natura pare sia immersa nel sonno: la vita sembra sospesa.... spenta! L'apparenza e l'imperfezione dei sensi dell'uomo creano l'inganno. Perchè in quella massa liquida — come in ogni altro Oceano — abbonda la vita. La natura abborre dalla inerzia: in pochi centimetri d'acqua si agitano e vivono milioni di esseri, che sfuggono alla percezione limitata dell'occhio umano.

Chi, di notte, non ha talvolta scorto il mare in fosforescenza e non corse col pensiero alla causa, alla fonte del fenomeno? — Questo non si manifesta in tutte le acque marine; però in quelle dei mari del Sud presentasi meravigliosamente splendido. L'ampia superficie liquida mirasi cosparsa d'una moltitudine infinita e varia di fantasiosi punti scintillanti. La nave che la fende, i remi che vi si tuffano, i pesci che saltellano, la brezza che spira, l'agita e l'increspa, danno origine a solchi di fuoco, a monticoli fiammeggianti, a bagliori guizzanti, a scintille dorate che danzano. — Se immergesi la mano nell'acqua, un'aureola d'argento la ricinge, e goccie d'argento colano giù nel ritirarla.

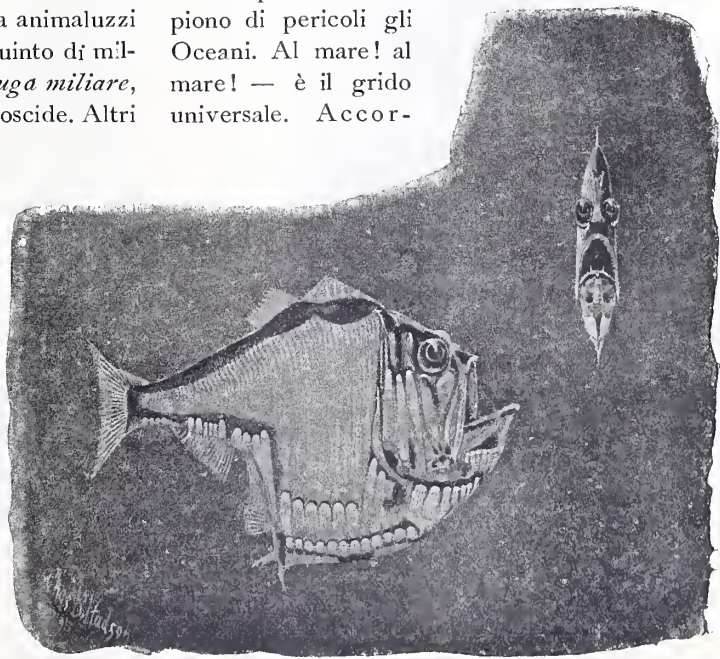
Tal fiata le acque — per tratti estesi a perdita d'occhio — fannosi bianche come neve: si ha in questo caso il *mare di latte.*

Questi fenomeni sono prodotti da animaluzzi impercettibili — tutti, al più, d'un quinto di millimetro lunghi. — Tale è la *Noctiluga miliare*, dalla forma sferica e munita di proboscide. Altri infusorii sono fosforescenti e taluni non infusorii, quali — ad esempio — un genere di meduse dal capo gelatinoso a foggia di fungo, con gambi e tentacoli numerosi.

Anche allorchè il vento soffia violento; il mare bolle, rigonfia; i cavalloni ingrossano, si rincorrono, urtansi e fondono insieme, muggiscono, elevansi, s'infrangono e disperdono per tosto riformarsi e cominciare di nuovo la ridda furente; — anche allorchè montagne altissime, buche e baratri senza fondo, vorticosi mulinelli, piccoli maëlstrom conturbano il regno di Nettuno e fanno un rumore assordante, cupo, pauroso; — anche frammezzo a questo pandemonio infernale, fra il cozzo dei turbini e la flagellazione delle onde, animali piccolissimi, infinitamente piccoli ed innumeri, pullulano, prosperano, lavorano, fanno all'amore e folleggiano.

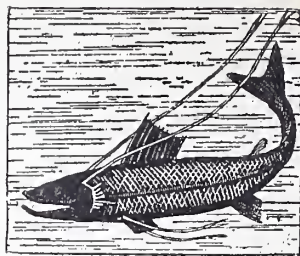
Gli antichi avevano popolato il mare di mille divinità: e Oceanine e Pleiadi e Naiadi e Sirene allettano l'ardimentoso navigante. Ed Eolo e Tritone e i cavalli marini, e mostri più terribili sconvolgono il grande elemento e sbarrano la via al temerario, che osa varcare la soglia delle colonne d'Ercole.

Scomparse le deità acquatiche; scomparsi i terribili mostri e gli scherzosi delfini, che al suono della cetra e dei flauti accorrevano a trarre in salvamento il naufrago, si fa innanzi lo spavaldo e tenebroso Medio Evo, che crede e vede i mari spadroneggiati dal formidabile calamaro *Kraken*, mollusco orribile, che misurava due chilometri di diametro; che trascinava a fondo le navi e faceva strage dei marinari.

Sorge il genio divinatorio del *Gran Genovese;* gli tengono dietro a centinaia i viaggi marittimi: crollano le colonne d'Ercole: non più divinità ammaliatrici; non più mostri paurosi riempiono di pericoli gli Oceani. Al mare! al mare! — è il grido universale. Accor-

ARGYROPELECUS OLFERSII.

rono gli scienziati a studiarlo, i poeti a cantarne le meraviglie: e la scienza e l'arte rivelano al mondo attonito i misteri della vita marina tanto degli esseri grandi, quanto di quelli infinitamente piccoli, che lo abitano e affollano dappertutto.

A borea e ad ostro, all'oriente come all'occaso la vita è diffusa per ogni dove. Ciascun Oceano ha i suoi abitatori, ogni mare le sue specie, ogni seno le sue varietà. I pesci che si trovano in Australia, non sono quelli, che popolano il mare di Scandinavia, come quelli del Giappone non appartengono alle specie, che vivono presso le italiche sponde.

Dalla Nuova Zelanda alla Nuova Guinea, dall'estremità orientale dell'Arcipelago Malese alla Nuova Caledonia, lo studioso di Zoologia — l'ettiologo in specie — se getta lo sguardo sui

Bathypterois longipes.

fondi marini; se assiste alle agevoli pesche di riviera, presso i porti e nei seni tranquilli; se tiene dietro alle vicende — spesso fortunose — dei navigli montati da pescatori di madreperla o da cacciatori di balene, vedesi sfilare dinnanzi le più mirabili e, talora, le più commoventi scene d'uno spettacolo grandioso.

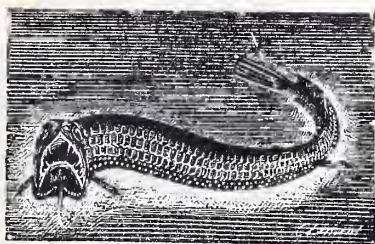
Giù, sul fondo, spiegasi una vasta prateria dal bel verde lucente. Qua sorge un cespuglio di *Rhodhymenia palmata* dall'aspetto del lichene d'Islanda; più in là l'elegante *Padina pavonia*, che rassomiglia ad un grazioso e variegato ventaglio, e la *Laurencia pinnatifida*. Non lungi spiccano le foglie vermiglie della *Delesseria sanguinea*. I fuchi e le alghe sono ovunque.

Stormi di pesci sbucano da ogni parte, da ogni cespo. V'hanno gli *Apagoni*, color d'oro con macchie turchine e gli azzurri *Diacopi* (Apagon ruber e Diacope Australis).

Sfilano innumerevoli gamberi, grossissimi, dalle gambe lunghe; legioni di granchi, di paguri, di mille e mille crostacei.

Mirasi — fra i pesci — il curioso *Uranoscopo* (Uranoscopus scaber). — È così detto perchè ha gli occhi collocati in guisa da non poter vedere che gli oggetti sovrastanti al capo — quasi intenti ad osservare il firmamento.

Gruppo di Pediculates.

Una romba cupa annunzia vicino uno stuolo di *pesci tamburi* (Pogonius chromis). — Traggono il nome dalla facoltà loro di riprodurre suoni, che imitano il rullio del tamburo, il fremito dell'arpa e di altri strumenti musicali. — Tal volta, riuniti in grandissimo numero, fanno un fracasso infernale, e colpiscono di

Stomias boa.

meraviglia il navigante, che non sa trovare subito la spiegazione del fenomeno strano nella solitudine che lo circonda.

Non è piacente la vista del *Peloro* (Pelor flamentosus) bigio, sudicio con macchie nere: nè men brutto è certamente il *Pteroide*, lungo circa trenta centimetri, fornito di grandi aculei, di color giallo e viola deturpati: ma quello e questo sono ecclissati in deformità dalla *Sinancea orrida*, un misto di vitalità arcana, che consiste in una poltiglia informe di muco, di carne mucillaginosa e di pelle nera e bigia mezzo putrefatta.

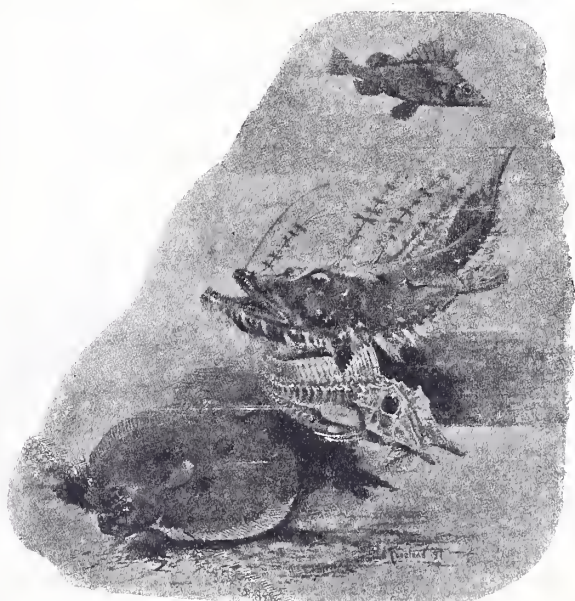
Presso il pelo della superficie vivono *pesci volanti* o *rondini* ed *Exoceti volanti* (Dactylopterus ed Exocetus volans). Hanno pinne pettorali così sviluppate, che somigliano a due ali e ne fanno le funzioni, quando, per fuggire da nemici che li incalzano nell'acqua, spiccano voli nell'aria. In queste circostanze il più delle volte cadono dalla padella nella brace, cioè tra gli artigli dei vigilanti, insidiosi *Albatros* e *Cormorani*.

L'occhio dello zoologo s'arresta sopra un'alta montagna sottomarina dalle parvenze d'una foresta morta pietrificata. Esaminandola minutamente vi ravvisa nei fianchi, giù pel burrato, mille fiori e mille, bianchi, gialli e rosei uscire dai calici, e spiegare la bella corolla di otto petali. — Questi fiori sono animali, esseri microscopici, stretti a migliaia in un solo abbraccio... sono gli operai del Grande Oceano, i *polipi* insomma, che hanno costrutto quel monte e la foresta corallini, e che un dì finiranno forse per ricolmare i mari australasiani.

Il polipo è invisibile ad occhio nudo. Il microscopio lo rappresenta un sacco con una piccola apertura e fornito di otto tentacoli; ma quel sacco portentoso dà i segni della respirazione, mangia e digerisce; i tentacoli sentono, vedono, ghermiscono e flagellano.

Vivono i polipi accatastati, ripartendo con lena indefessa la sostanza digerita dai loro stomachi entro una rete di minuscoli canali, dai quali si riversa in altri più grossi, tutti disposti secondo una direzione. Il cibo così elaborato e distribuito con arte si trasforma, si solidifica e diviene quel leggiadro ramo, messo in commercio sotto il nome di *corallo*, ch'è pur quello di ognuno dei suoi artefici industriosi “ *Creatori di mondi* „.

I mari dell'Australasia offrono — nelle innumerevoli isole, negli scogli, nei banchi sottomarini — esempi infiniti di prodigiose costruzioni, dovute alle fatiche assidue, secolari dei polipi. Esaminando quei canali o tubi calcari e l'immensa varietà delle loro dimensioni, s'incontra talvolta e superiormente uno strato d'umidità e di malleabilità pastosa, la quale non esiste negli strati inferiori e cessa affatto nei banchi di corallo impietrito, che emergono fuori dell'acqua. Donde si inferisce, che i polipi o zoofiti lavorano per tutta la vita, e che solo dopo la morte le loro spoglie si induriscono, si consolidano.

Essi non fermano mai la loro dimora ad una grande profondità, sia perchè non potrebbero resistere alla soverchia pressione della massa

Forme singolari di pesci abitanti delle medie profondità.

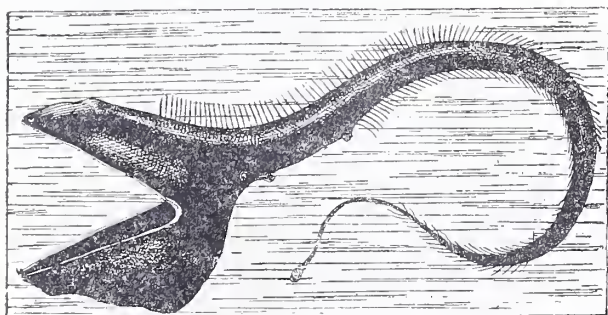
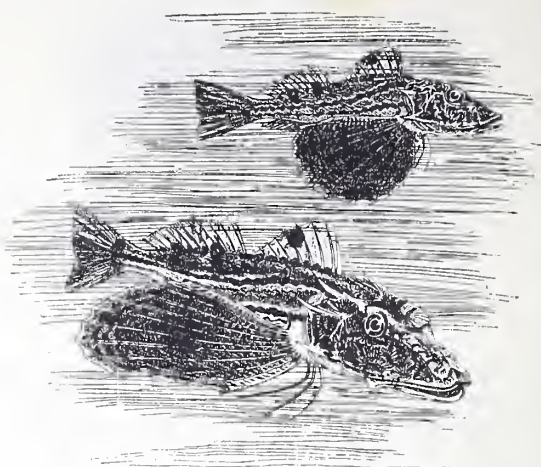
acquea, sia perchè rimarrebbero privi dell'azione benefica della luce. Cominciano i loro stupendi lavori, non già sopra un fondo sabbioso, ma sopra alti fondi a breve distanza dalla superficie dell'acqua. Così rialzando a poco a poco le loro dimore, cambiano dei bassifondi in isole, e riescono a costrurre intorno alle terre catene di scogli, che minacciano di naufragio, ad ogni piè sospinto, il più abile navigatore.

Chi osserva attentamente — col microscopio — lo strato umido, che pare gelatina condensata, scorge dei piccoli rigonfiamenti, segnati da otto linee o tagli, che s'intersecano a vicenda nel mezzo e formano, ciascuno, una stella. Se apronsi i raggi di questa, ne esce il polipo in sembianza d'imbuto con otto braccia barbate ed estremamente sensibili.

Pettirosso di mare.

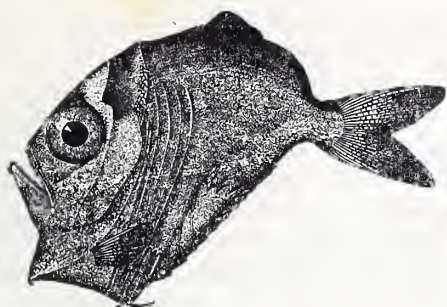
Nelle vicinanze dei polipai dimorano le leggiadre *Gorgonie*. In esse la *Gorgonia-ventaglio* (Gorgonia Flabellum) è un elegante zoofito, che raggiunge talora l'altezza di cinque o sei metri. È bellissima nella gloria de' suoi colori: il rosa si accoppia al giallo, questo al verde smeraldo, al viola, al celeste, al turchino ed al rosso fiammante.

Malacosteus niger.

I molluschi acefali sono in quelle acque degnamente rappresentati dalle ostriche, dai pettini, dai martelli, dai mitili, dalle tridacni colossali, dai cuori, dalle foladi fosforescenti e perforatrici, dalle teredini.

Eurypharynx pelecanoides.

Nuotano e s'agitano colà i grandi e i piccoli Cefalopodi, il maestoso *Eledone*, e il bruttissimo *Polpo orrido*.

Il piede del palombaro, che move su quei fondi marini, non è raro il caso di trovarsi a calcare una infinità di porcellane, di mitili, di jalee, di volute, di ovole, di cinatente, di mitre, di terabratule. Tutte queste conchiglie, stritolate dalla sua pesante suola di piombo, gli creano l'illusione di camminare sopra un letto di cocci o in un campo vetusto di battaglia, cosparso di scheletri e di dissolventi armature di cavalieri leggendarii.

Il regno dei polipi riappare coll'incontro degli Antozoii. Fra essi le splendide Attinie fanno sfoggio dei più smaglianti colori e gareggiano vittoriosamente con i più superbi ed attraenti fiori di giardino e di serra. Tali sono la *Rosa Marina* (Cealia Crassicornis), la *Saguzzia Vedova* (Saguzzia Viduata), gli *Anemoni* (Actinia effoeta), i *Garofani Marini* (Actinia Dianthus) — aggregati d'animali che son vivi, muovonsi, mangiano e muoiono.

Dei polipi, ausiliaria attiva è la *madrepora*, dall'apparenza di pianticella ramificata a cellule vuote e bucate esterior-

Sternoptyx diaphana.

mente. Le scogliere e le isole *corallo-madreporiche* attestano la compartecipazione al medesimo lavoro di queste due specie di zoofiti.

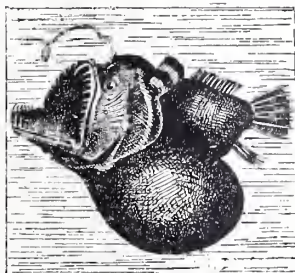
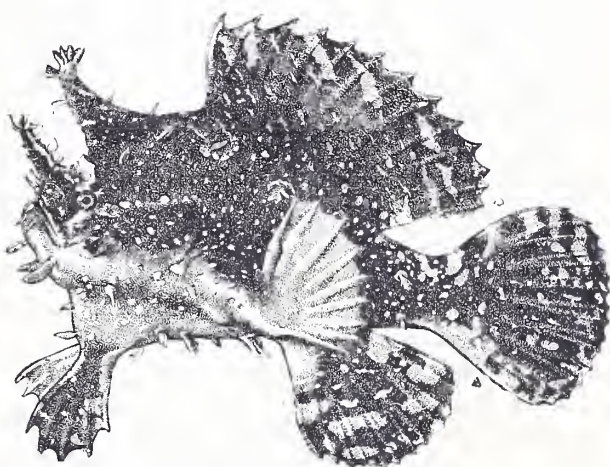
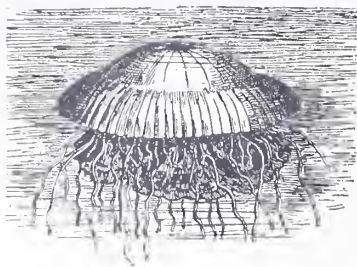
Fra gli *Echinodermi* le acque dei mari del Sud danno ospitalità alla bella *Astrea* o *Stella di mare*, dai vaghi colori; ai *ricci* dai lunghi aculei ed all'elegante *Oluturia*, vero citriolo calcare.

Melanocetus Johnsoni.

Quest'ultimo curioso Echinoderma è il ricettacolo di un piccolo pesce — il *Fierasfer acus* — che pare d'argento brillantato, con riflessi cangianti azzurri rossi e d'oro. Il Fierasfero è sottilissimo, molto acuminato nelle estremità anteriore e posteriore: penetra nel capo dell'Oluturia e vi abita nè più, nè meno sovranamente, come se fosse in casa propria, e ciò — pare — senza recare molestia e danno all'ospite compiacente.

All'esame dell'ettiologo s'offre il veloce *Plotoso* (Plotosus lineatus), il quale nasconde sotto le pinne pettorali un apparecchio secernente una sostanza velenosa; — poi il *Diodonte-riccio* (Diodon echinus) e il *Tetraodonte ispido* (Tetraodon hispidus) o *Pesce-palla*. Anche i Diodonti hanno forma di palle cosparse di molti e grossi aculei. Mirasi il *Cofano* (Ostracion cornutus) irto di piccole scaglie ossee, portato per la vita solitaria; — la *Balestra* (Balister vetula) dai fianchi molto appiattiti ed alti, vivamente colorati di giallo; — il *Chetodonte* (Chetodon vagabundus) dai colori dell'iride vagamente intrecciati su d'un corpo tondeggiante, da cui spunta un aguzzo musino; — *Chelmone* (Chelmo rostratus); — l'*Enioco* (Heniocus macrolepidus); — i *Pesci Tori* (Tau-

ryctis varius) dalla fronte guernita di due protuberanze, che richiamano la mente alle corna dei bovi; — gli *Olocanti azzurri*, dalle bianche macchie disposte a corona; — *Bonite*, gli *Istiofori* ed il *Filloterige* (Phillopterix eques) adorno d'un'infinità di striscie e nastri carnosi, che svolazzano in ogni senso.

Gli Arcipelaghi dell'Oceano Pacifico — specialmente quelli situati nella zona torrida — sono funestati dal terribile squalo *Carcharias Melanopterus* — il *pescecane*. Presenta il tipo e i costumi voraci di quello, che appare talvolta presso i lidi italiani. È noto quindi, che la sua carne è coriacea, ingrata al palato; che la sua pelle rugosa serve a levigare il legno e l'avorio; e, che reggendo alla concia, fornisce cinghie, portamonete, astucci ed altri consimili oggetti. Se aggiungesi, che dalla stessa pelle e dalla cartilagine si ricava una colla eccellente, si comprende come il possesso di questo vandalo dei mari franca la spesa, la fatica ed i pericoli della caccia. Malgrado la sua straordinaria audacia, la micidiale formidabilità dei suoi colpi di coda e dei suoi denti d'acciaio, vi sono — nelle terre dell'Australasia — indigeni così coraggiosi ed intrepidi, che con un sangue freddo mirabile lo spiano e gli s'avventano contro armati soltanto d'un coltello lungo e bene affilato.

Antennarius.

Drymonema Victoria.

A questa caccia azzardosa la gente civile sostituisce la pesca, servendosi d'un'esca composta di lardo, del quale lo squalo è ghiotto: esso abbocca; robusti uncini d'acciaio penetrano nelle sue fauci e lo fanno prigioniero.

In alcune isole delle Fidji il pescecane è sacro ed ammesso agli onori del culto.

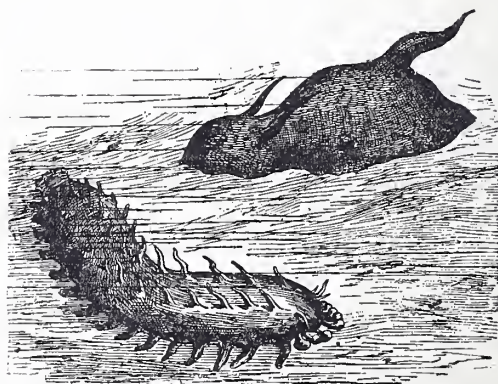
L'osservazione ha potuto stabilire, che questo feroce squalo, trovandosi al cospetto di vittime umane, di razze diverse, accorda la preferenza — nei suoi pasti — al bianco, poi all'asiatico, poi al mulatto, pur degnandosi di divorare l'uomo nero, quando non può imbandire di meglio.

Nella sua escursione scientifica a traverso i mari del Sud l'attenzione dell'ittiologo viene piacevolmente eccitata da una minuscola flotta di eleganti navicelle, dalla prua rialzata, che incede maestosa. Ognuna d'esse spiega al vento due graziose vele arrotondate. Una stretta scia si traccia a poppa di mano in mano che si avanza. Sei braccia escono da ciascuno di quei leggiadri schifi e flagellano le acque. — Navicella, vele e remi costituiscono col misterioso nocchiero un essere unico e vivente — lo splendido *Argonauta*, uno dei più bei molluschi di quella plaga e del mondo intiero. — Gli Argonauti vivono in branchi: due tentacoli servono di vele, alle quali somigliano, e sei altri di remi. Posteriormente sono forniti d'un tubo carnoso e coriaceo, il quale rigetta con forza l'acqua inghiottita nella respirazione: per tal modo questo tubo diventa un vero e proprio propulsore, che giova efficacemente alla locomozione.

Mentre le vezzose flottiglie d'Argo ammainano le vele, imbarcano i remi, ritraggono il tubo mirabile nelle sue funzioni di forza motrice ed a poco a poco calano gli ormeggi sottomarini, alcune foche increspano la superficie del mare, si muovono alla rinfusa, si rincorrono e rifanno di continuo gli stessi giri, le movenze medesime agli ordini — sembra — d'un capo. Nella folta criniera si ravvisa il *Leone di mare* o *Otaria Leonina* (Otaria jubata) i cui 36 denti, che ne armano le mascelle, sono formidabili e competono in forza con quelli del pescecane.

Le foche menano vita essenzialmente marina. Ma come mammiferi, hanno bisogno di respirare l'aria libera e sogliono dormire, partorire ed allattare sulla terra.

Il Leone di mare, sebbene d'aspetto feroce ed aggressivo, teme l'uomo ed al menomo atto di minaccia si volge al mare per tuffarvisi. Ma guai, se trova chiusa questa via di scampo! Alla paura subentra colla rapidità del baleno l'ardore della lotta, affronta il nemico, lo assale e con i denti e i colpi formidabili di pinna addiviene terribile avversario, risoluto di non cedere terreno, che a costo della vita. Per evitare questa battaglia, gli si dà la caccia con arte ed inganno, curando di sorprenderlo nel sonno. Un uomo — agile al corso, destro, armato d'uno spiedo — allora l'avvicina sottovento, gli infigge il ferro in un piede anteriore e rapido si invola. — Scossa dal dolore, la Otaria si desta e cerca la via del mare: ma bentosto s'arresta, perchè trattenuta da una fune saldamente assicurata al suolo da una estremità e legata dall'altra allo spiedo abbandonato nella ferita. Allora il malcapitato mammifero rivoltasi e sfida il nemico, il quale, fuori di portata da ogni offesa, impunemente colpisce ed uccide.

L'Otaria Leonina mugge come un toro. Ogni

Euphronides talismani. Loetmogone Brongniarti.

maschio ha tre o quattro femmine, le quali dimostrano poco affetto verso la prole.

In quei mari — massime al Sud della Tasmania e della Nuova Zelanda — non è raro l'incontro dello *Foca Elefantina*, dal naso che protendesi a foggia di proboscide.

Nel mare d'Arafura fu visto il *Bugongo:* altrove — in ispecie nelle vicinanze della Tasmania — s'incontrano spesso il *Capodoglio* e la *Balena-Cetacei*, gli esseri più grandi, più voluminosi della creazione. Ve ne sono che misurano trenta metri di lunghezza e venti di circonferenza massima.

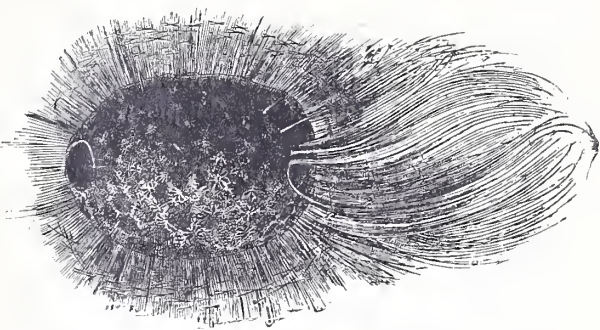
Il Capodoglio — che raggiunge talora queste immense proporzioni — è il gigante dei mammiferi. In volume la sua testa è la terza parte del corpo. Le sue fauci apronsi smisuratamente fino sotto l'occhio, che è piccolo, e nero. La sola mascella inferiore è provvista di 40 a 60 denti — conici ed uniformi — ciascuno de'quali, a bocca chiusa, s'inguaina in un buco corrispondente della mascella superiore.

Questo mammifero è prezioso per l'olio, che fornisce a tonnellate; per lo *spermaceti*, grasso del capo da cui traggonsi profumerie, e che serve anche a fabbricare candele di lusso; e per l'*ambra grigia*, rinomatissima tra le profumerie, la quale è un *calcolo intestinale*, cioè una porzione di alimenti mal digeriti.

Vive in branchi, anche di duecento e trecento individui che filano ordinati e fanno tappe.

La caccia ne è pericolosissima, perchè un colpo di coda, un urto del capo, dei fianchi e del dorso rovescia anche le più grosse imbarcazioni.

Uguaglia il Capodoglio — talvolta lo supera in lunghezza — la *Balena Australe* (Balena

Pentacheles spinous.

Spugna delle massime profondità.

Mysticetus). Se ne videro — a mezzodì della Tasmania — talune lunghe 35 metri.

La sua gran testa s'approssima pure al terzo del volume del corpo: la bocca è spaventevolmente larga ed in essa trova posto una lingua fenomenale, lunga 10 metri, larga oltre i cinque, e spessa circa uno.

Gli occhi piccolissimi, collocati presso gli angoli della bocca sopra due sporgenze, non possono vedere che gli oggetti ai fianchi.

Il colore del manto, nero sul dorso, è lucente come il ferro brunito, scintilla ai raggi del sole come una corazza di terso metallo.

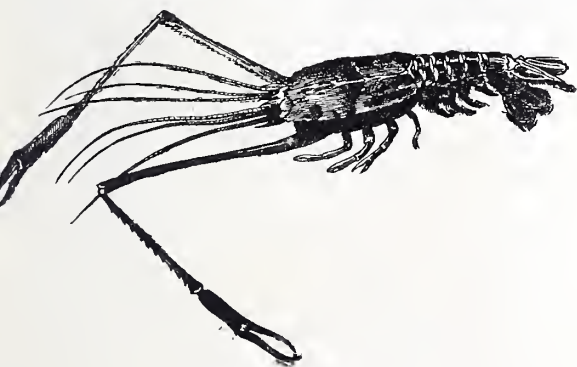
Tanto la Balena come il Capodoglio, fermi in alto mare, con la parte del dorso sopra il pelo dell'acqua, assumono le sembianze d'un isolotto, quando son visti da lontano: da vicino danno l'idea della carena d'una nave rovesciata.

La Balena cammina colla velocità di venti chilometri all'ora.

Veramente curioso è il suo modo di nutrizione. In alcune parti il mare è, per molti chilometri, ricoperto d'uno strato fittissimo di crostacei piccolissimi. Fra quel pascolo pingue il cetaceo colossale apre le fauci, si pone in marcia, raccoglie gran copia di quegli esili animaletti, chiude la bocca, e con un movimento speciale della lingua li riunisce in un boccone che inghiotte con voluttuosa lentezza.

Quando la primavera spunta, i maschi, trovate le femmine, si ritirano in coppie in seni appartati, depongono, nutrono ed allevano i piccoli fino al punto di sviluppo atto a sfidare i flutti.

La carne della Balena — fresca e salata — è cibo sano e piacevole. Se questo mammifero non dà lo spermaceti, non è da meno del Capo-

doglio nella produzione dell'olio. Di più fornisce i *fanoni* ai fabbricanti di busti, alle sarte ed alle crestaie; i tendini per confezionare reti, corde ed altri arnesi; gli intestini per ricavarne la cartapecora.

La pesca d'una Balena può rappresentare il valore di quindici mila lire, incentivo potentissimo di caccia, attivissima nei piccoli arcipelaghi a mezzogiorno della Nuova Zelanda. I cacciatori imbarcati sopra una nave — detta *Baleniera* dallo scopo del suo armamento — scorto il cetaceo, calano in mare alcune leggiere, ma solide imbarcazioni, montate, ciascuna, da sette od otto uomini, di cui uno è provetto *Fiociniere* — cioè lanciatore di *fiocina* o *rampone*, grossa lancia armata di freccia affilatissima alla punta ed alle ali, e colla parte inferiore enormemente ingrossata, perchè non possa più uscire dal corpo del cetaceo, quando vi è penetrata.

Polipo libero.

All'asta della lancia è raccomandata una fune, lunga parecchie centinaia di metri, che mantiene in comunicazione l'animale colpito dal rampone colla barca.

Il Fiociniere, ritto sulla prua dell'imbarcazione, venuto il momento opportuno, scaglia il rampone, che sibilando varca lo spazio, cade sul cetaceo e conficcasi nelle carni.

Se il colpo è riuscito, il cetaceo si affonda per ricomparire alla superficie non molto dopo, spintovi dal bisogno di respirare l'aria dell'atmosfera. Appena lo si rivede, le imbarcazioni, che, a prudente distanza, tengonsi alla vedetta, cercano di finirlo. Il mezzo più sicuro è di colpirlo sotto la pinna caudale, cogliendone l'istante propizio, con affilato strumento d'acciaio, per tagliare l'arteria e sollecitare, colla perdita del sangue, l'esaurimento completo. Quando non si riesce subito in quest'attacco, avviene che il cetaceo, istizzito dagli spasimi, dassi a correre all'impazzata e trascina dietro a sè l'imbarcazione della gomena. In questo momento critico, saliente della caccia tutti gli uomini inseguono affannosamente il gigante marino, facendo cadere sul suo dorso una pioggia di ramponi. Ma se nessuna di queste armi ha la sorte di riuscire fatale, ben presto la Balena acquista spazio, le imbarcazioni non hanno più la forza della lunga gettata, e quella in comunicazione col cetaceo, mediante la fune raccomandata al rampone gettato dal Fiociniere, vedesi costretta a tagliare questa e a battere anch'essa in ritirata.

Quando la Balena è ferita mortalmente, emette urli rauchi e metallici, che si odono alla distanza di molti chilometri. Dagli sfiatatoi escono altissime colonne di sangue, che ricadendo sull'Oceano ne arrossano la superficie tutto all'intorno.

Tosto, ripetuti brividi e movimenti convulsi annunziano l'agonia dell'animale; scemano i soffi, il sangue si fa vieppiù nero, e a poco a poco il cetaceo si spegne.

L'equipaggio della nave Baleniera ne saluta la morte con un *urrà* di gioia.

Tratta la morta Balena vicino al naviglio, la si scuoia, si squarta ed a pezzi s'imbarca lì sul posto.

Questa è la pesca classica; ma oggi al rampone si sostituiscono le *palle fulminanti* e le *bombe-lancie*, avvelenate colla *stricnina* e col *curare* — mezzi di distruzione così potenti, che fanno presagire fin d'ora, che fra non molto le Balene diverranno un ricordo zoologico.

Chiudono la schiera degli abitatori dei mari del Sud, le *Testuggini Marine*, *casse viventi* che vedonsi brulicare sull'arena delle spiaggie. Hanno quattro zampe piatte, favorevoli al nuoto. La scaglia superiore è alquanto convessa. Possono vivere parecchie ore sotto l'acqua.

Depongono perfino 400 uova in profonde buche che esse scavano lungo la spiaggia.

Attivissima è la caccia, che si dà loro per ottenerne le uova, le carni e, più avidamente, le pregevoli scaglie.

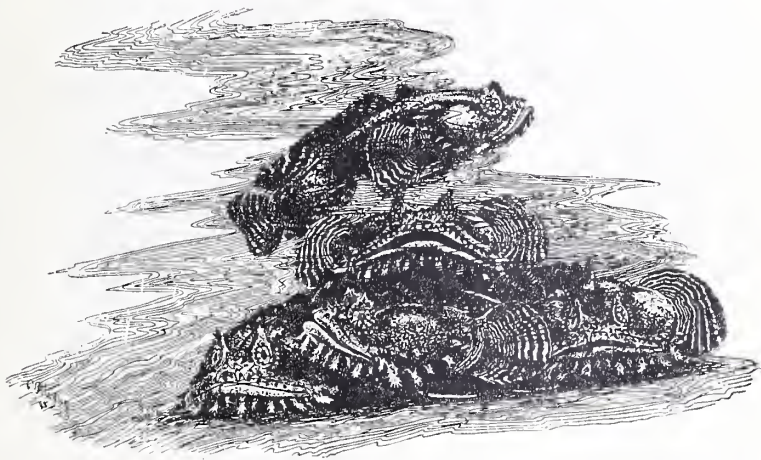
Colto il momento, in cui vagano per la spiaggia, si rovesciano con bastoni: ciò è sufficiente a renderle immobilizzate e prigioniere.

Sonvi pescatori, che prendono questi rettili

nell'acqua col rampone, altri con le reti e taluni coll'opera di un pesce detto *Remora*, il quale ha una ventosa naturale sulla testa. Il pescatore, tenendo una corda munita d'un uncinetto penetrante nella coda del pesce, spia il momento in cui la remora, vista una tartaruga, s'affretta ad avvicinarla, come áncora di salvezza, ed applica la ventosa alla corazza. Allora egli tira a sè la corda e facilmente s'impadronisce del rettile prezioso.

Tra le grandi tartarughe è ricercatissima la *Chelonia imbricata*, che si individua con questo attributo, perchè ha disposte le sue scaglie in guisa, che ricordano a primo acchito le embrici d'un tetto.

Assiso sulla cresta d'una bianca duna della costa settentrionale dell'Australia, lo zoologo, fiso lo sguardo alla raccolta delle testuggini rovesciate sul dorso — giacenti al suolo esauste dagli affannosi conati per rimettersi sulle zampe, che hanno cercato invano un punto provvidenziale d'appoggio — rievoca le meraviglie sfilategli dinnanzi durante la rapida corsa a traverso quei mari; rivede nella immaginazione le opere titaniche compiute da quei mirabili artefici sottomarini, che un bell'ingegno chiamò " Facitori di mondi „; indovina, colla sua mente avvezza a speculare, altre rivelazioni, nuovi portenti della vita esuberante, che agitasi nel seno del Grande Oceano, e manda — a nome della scienza e dell'umanità — un saluto di ammirazione e di gratitudine alla memoria immortale dei grandi Capitani, che scoprirono quel *Mondo Nuovissimo*.

MORIONDO EZIO LODOVICO.

ROSPI DI MARE.

CURIOSITA' STORICHE: ESECUZIONI A MANTOVA NEL 1630.

E la peste, l'assedio ed il famoso sacco del 1630, avevano ridotta la povera Mantova *in ultima perdizione*, come scriveva Fulvio Testi al duca di Modena, il 27 ottobre dello stesso anno, *sì da non offrire che l'aspetto di un cadavere spolpato e de' suoi cinquanta mille abitanti non ne restassero che sette mille e questi gialli e sparuti e tutti i terreni rimanessero incoltivati e per lo distretto (e non sono amplificazioni) A. S. non trovasse quattro contadini, due paia di buoi, una vacca, una gallina*, pure i ladri e i grassatori erano aumentati spaventosamente, condotti forse dall'esercito alemanno, che non aveva tanti scrupoli e, pur che fosse feroce ed audace, arruolava nelle proprie file chiunque si presentasse.

Non è a dire, pertanto, quali infamie commettessero questi manigoldi, sapendo come la giustizia non si curasse di loro, specialmente in quei giorni nei quali, dal semplice soldato al comandante supremo, cercavano tutti sopravanzarsi in barbarie, saccheggiando case, violentando donne e ragazze, vessando in mille modi la città e i poveri cittadini che non trovavano scampo e riparo neanche nelle chiese, da quei forsennati manomesse come ogni altra cosa. Certo che ne devono aver fatte di ben grosse, se il generalissimo Aldringen, poco dopo la presa di possesso di Mantova, si diede a perseguitare e a punire spietatamente in via sommaria i ribaldi, per farsi anche perdonare dai mantovani il saccheggio della misera patria di Virgilio.

Grosse pattuglie di alemanni cominciarono a battere in tutti i sensi le circostanti campagne, frugando ne' casolari abbandonati, nelle macchie, nei boschi allora numerosi, arrestando quanti rinvenivano in attitudine sospetta, o in possesso di cose ed oggetti, dei quali non sapessero giustificare la provenienza. Si trascinavano nante un consiglio appositamente istituito e in due o tre giorni, senza ammettere nè testimonianze nè difesa, li condannavano in nome di S. M. Cesaria Ferdinando II° ad essere impiccati o squartati, indi esposti fuori della città mezzo miglio, in vista del popolo, abbandonandoveli sinchè i corvi ed altri uccelli ne divoravano le carni, lasciando nude le ossa sopra le forche.

Ed è appunto una di codeste esecuzioni che mi viene vaghezza di scrivere, se non altro per il costume curioso degli esecutori e dell'esecuzione, sebbene le molte ricerche fatte dall'amico prof. A. Bertolotti, direttore dell'Archivio di Stato di Mantova e le mie, non abbiano portato alla scoperta di un documento qualunque che indichi almeno i nomi dei giustiziati.

Pur troppo di quel turno di tempo, non ci rimangono nè atti nè memorie che possano illuminare gli storici su questo ed altri molti fatti, perchè sono spariti i processi e le sentenze anteriori al 1800, non sapendosi nemmeno qual sorte abbiano avuto. [1]

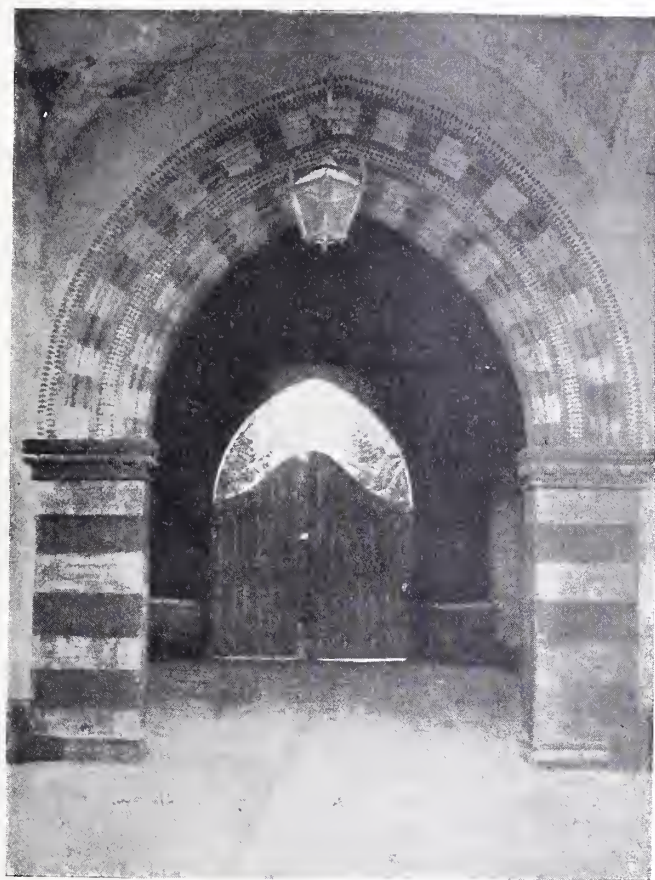
Si sa solo che fra tanti grassatori, uno ve ne era con certa combriccola, divenuta senz'altro il terrore del mantovano, che non rifuggiva da nessun delitto, vecchi e giovani, uomini e donne, spose e vergini, ricchi e poveri, tutti dovevano far buon viso alle vessazioni e superchierie degli infami per paura di peggio, sebbene qualcuno invitasse segretamente l'Aldringen a distruggere la pericolosa banda. Pare infatti che quei mostri siano caduti finalmente in mano della giustizia, se dobbiamo arguirlo dal modo con cui furono giustiziati alcuni malfattori efferati e dall'accorrere da ogni parte della città e contado di curiosi festanti, per assistere all'esecuzione.

Sui primi di agosto del 1630, pertanto, furono dagli alemanni arrestati *nove malfattori e subito pigliati* (come dice uno storico di quei tempi, il Mambrini, che ci dà appunto queste notizie in una pregevole *Storia di Mantova* inedita, che speriamo dare alla luce quanto prima) *in chapo a tre giorni furono alla piazza grande degli Ortolani* (oggi detta delle Erbe) *troncata la testa con una agilità e prestezza del luoro manigoldo o vogliam dire il boia o ver per horarlo mastro di giustitia.*

La mattina del 19 agosto infatti, giorno della

[1] Cav. A. Bertolotti: *Prigioni e prigionieri in Mantova*, pag. 3.

giustizia, per quella malvagia curiosità che sembra provare l'animo nostro per certi tristi e dolorosi spettacoli, la popolazione, o meglio quella parte che il sacco fatale ed il tremendo morbo che devastò tutta l'alta Italia e sul quale ci lasciò pagine immortali il Manzoni ne' suoi *Promessi Sposi*, la parte di popolazione, ripeto, città, dell'esecuzione, che avrebbe avuto luogo nella mattinata.

Chi lodava il governatore, chi lo biasimava, e allora chi era vicino ai censuratori si scostava paventando qualche rappresaglia, chi invece, senza parlare, proseguiva il cammino, guardandosi intorno avidamente, cercando un amico,

PORTA DEL CASTELLO DI MANTOVA.

che quei due flagelli avevano lasciata viva, cominciò, dai vicoli, dalle vie della città, a gruppi di due, tre, quattro individui, uomini, donne e fanciulli cenciosi, scalzi, patiti, dai visi affilati, lunghi, scarni, sui quali leggevansi i più crudeli patimenti, le sofferenze più disperate, avviarsi alla piazza del supplizio, parlando dei casi occorsi e non finiti, dei molti morti e dei pochi vivi, delle ricchezze perdute, delle rovine della un parente, un conoscente, del quale non sapeva la fine, sospirando ogni qualvolta le ricerche rimanevano infruttuose.

Così la vasta piazza, qualche ora prima del feroce spettacolo, formicolava di una moltitudine disparata, che fissava ansiosa gli sguardi verso il Castello, aspettando i condannati. Le botteghe attorno, le case, i palazzi aprivano a mano a mano le porte e le finestre, dalle quali

un gran numero di curiosi affacciavasi con quell'ansia e quella trepidazione proprie del momento.

Ad un tratto odesi un mormorìo generale, un fremito corre per le ossa di tutti:

— Eccoli, eccoli...

Il lugubre corteo era uscito dalle carceri criminali del Castello, dirigendosi lentamente verso la piazza degli Ortolani.

Precedevano dodici alabardieri, seri, impettiti, seguiva un altro drappello di militi a piedi e subito dopo i condannati ricoperti di un lungo accappatoio nero, assai scollato, circondati dai confessori incappucciati, che li esortavano alle preci e al perdono, preparandoli al passo fatale con coraggio e rassegnazione, poi il boia o mastro di giustizia *in abito ben vestito* (continua il nostro storico) *di veluto verde, con il suo chapotto compagno, con belissima cholana d'oro attraverso sì che pareva un gran cavagliere, contornato da tre suoi seguazzi*, ciascuno dei quali aveva un' operazione speciale. Chiudevano il corteo altri dodici alabardieri, seguiti da una turba che dalla notte si aggirava intorno alle carceri per vedere i preparativi e più tardi il raccapricciante spettacolo... Ed era davvero un quadro opprimente quello di parecchie centinaia di persone macilenti, che aspettavano silenziose come tanti cadaveri, dei quali avevano le sembianze, lo scioglimento del funereo dramma, mentre i condannati si avanzavano a lenti passi, senza una parola, un cenno, un sospiro quasi.

Il lieve biascicar dei frati, il cupo rimbombo delle campane di tutte le parrocchie che suonavano a lunghi intervalli per l'anima dei miserabili che stavano per comparire innanzi al tribunale di Dio, mettevano un non so che addosso che adiacciava anche il cuore più indurito.

Sebbene gli Alemanni facessero ogni settimana giustizia alla tedesca, dice il Mambrini, cioè o *rotando* od *impiccando*, per certi malfattori non usavano neppure il palco, come fecero nel caso nostro, ma solo un certo numero di militi armati con picche si mettevano in giro, formando un ovale e dentro quello, terra a terra, avvenivano le esecuzioni.

Giunto che fu il triste convoglio nel mezzo della piazza degli Ortolani, gli alabardieri, fattisi largo tra la folla, fecero circolo, lasciando entrare soltanto i condannati coi confessori ed il boia.

Il popolo si scosse, i più vicini chiusero gli occhi, arretrando, i più lontani o si rizzavano invece sulla punta dei piedi o si arrampicavano sui colonnati della chiesa, sulle panche degli erbivendoli, pigiandosi, mormorando perchè non potevano vedere bene.

Dietro un rullo di tamburro, uno degli aiutanti levò dalle spalle del carnefice il cappotto, mentre un altro bendava gli occhi al primo condannato, dopo di che *il boia lo baciò in fronte, lo fece inginocchiare e in un subito posto mano alla scimitara larga tre dita, con un sol colpo gli tagliò la testa di netto che non pareva fuosse tagliata, e subito l'altro seguazzo pigliava la scimitara di mano al giustiziere, gliela fuorbeva e tutto ad un tempo gliela infondrava a canto, e così di mano in mano seguitò fino all'ultimo che gli circostanti non vedevano quasi il colpo dalla tanta prestezza ch'egli faceva.*

Quando l'ultima testa cadde al suolo, boia, aiutanti, cappellani e soldati ripresero la via del Castello senza curarsi dei decapitati, che vennero tosto raccolti da alcuni aguzzini, per essere portati fuori della città e seppelliti di notte in luogo appartato ed ignoto, onde non fossero, da parenti od amici, esumati in altro posto. La folla rimase ancora parecchio là intorno taciturna, compresa d'orrore, poi lentamente si sbandò di qua e di là com'era venuta: le finestre, i balconi, i negozi, poco prima affollati di spettatori, si chiuseso con uno sbattacchiare quasi rabbioso di imposte, e tutto tornò nel silenzio.

RICCARDO SALVATERRA.

IN BIBLIOTECA.

Eugenio De Castro — *Belkiss, Reina de Saba, de Axum y de Hymiar* — Traducción del portugués por LUIS BERISSO, precedida de una noticia crítica por el mismo y de un discurso preliminar por LEOPOLDO LUGONES. — Buenos Aires, Imprenta de Jorge A. Kern, 1897.

Leopoldo Lugones — *Las Montañas del Oro*: Poema — Contiene tres Ciclos y dos Reposorios. — Buenos Aires, Imprenta de Jorge A. Kern, 1897.

Emilio Del Cerro — *Lord Byron a Missolonghi* (Da un giornale del tempo). — Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1897.

Prof. G. Garollo — *Dizionario Geografico Universale.* Quarta edizione del tutto rifatta e molto ampliata. — Milano, Ulrico Hoepli editore, 1898.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

TESTA PAOLO, Gerente responsabile